L'ARTE IN MILANO

L'ARTE IN MILANO

NOTE

PER SERVIRE DI GUIDA NELLA CITTÀ

RACCOLTE DA

GIUSEPPE MONGERI

EDIZIONE FIGURATA
con disegni incisi in legno

MILANO
SOCIETÀ COOPERATIVA FRA TIPOGRAFI, ECC.
Piazza del Carmine, n 4

1872.

IN OCCASIONE

DELL'ESPOSIZIONE NAZIONALE DI BELLE ARTI

E

DEL II CONGRESSO ARTISTICO ITALIANO

PROMOTORE

IL MINISTRO DELLA ISTRUZIONE PUBBLICA

INTERPRETE

IL COMITATO DIRIGENTE

MILANO

Settembre 1872.

AL LETTORE

Se taluno pensasse mai, nell'aprire questo libretto, che chi lo ha scritto vada persuaso d'aver fatto opera o nova o completa, egli deve a lui la prima sua parola per dirgli che s'inganna.

Cotesti libri non hanno giammai le attrattive della novità. Per lo più, anzi, si succedono senza dissomigliarsi. Nessuno può nemmeno vantarsi d'averne cominciato uno: vivono nelle tradizioni, nelle memorie del popolo, nelle notizie quotidiane, prima di passare nel crogiolo della stampa: e quando ne sono usciti sotto una forma qualunque, non rimane loro altra virtù che quella della valanga, la quale, una volta prese le mosse dal vertice del monte, si trova travolta a valle, ingigantita, appiccicandosi tutt'intorno le materie che è venuta incontrando per via.

Vero è che in questo suo cammino non ha tempo di assimilarsi gli elementi che le si convengono per mantenersi omogenea. La neve non è talvolta che cemento ad un'accozzaglia di rami, di foglie, di sassi. Accade del pari ai libri di questa specie: nel correre dei secoli traggono seco materie estranee;

hanno, in una parola, la loro feccia. L'indole dei tempi, le tradizioni forviate, gli umori degli scrittori gliene forniscono l'occasione; onde arrivano ad altre età, in un ambiente intellettuale irrespirabile, dove mal intesi o sfatati, muojono d'asfissia o passano tra le mani degli studiosi come una moneta fuor di corso.

Per riprendere l'andare della vita viva, per rifarsi ospiti della società in mezzo della quale sono destinati a prendere la parola, resta, però, a questi libri la virtù della valanga; la quale, abbandonata sul luogo dove arrestossi le materie spurie, col favore dei giorni canicolari ritorna alle creste delle roccie sotto forma di vapori, per ripigliare ancora una volta l'eterna sua vicenda.

È cotesta l'unica novità concessa a tali scritture; ed è quella a cui solo l'autore ha aspirato, approfittando del diritto che la natura istessa gli ha porto ad esempio, e che egli studiò di raggiungere, ponendosi per fine non altro che l'arte, come la circostanza voleva, e come le sue forze consentivano appena.

Per verità, non ci fu difetto di buon numero di scrittori che, più o meno incidentalmente, sonosi dati cura di parlare delle cose nostre d'arte: quelli che la fecero, però, segno speciale dei loro studi sono invece pochi: il Santagostini ed il Canonico Torre, nel secolo XVII; il Lattuada, il Sormani ed il Bianconi, nel successivo: nel presente ancor meno,

anzi quasi nulla, se non copiando affatto o pressochè, come Luigi Bossi. Non convien disconoscere che anche gli antecessori di lui avevangli dato il cattivo esempio, tanto che si trova non di rado la medesima sostanza, non solo tramandata ciecamente, ma imbandita bene spesso colle medesime altrui parole. Ecco la valanga. Ma a renderla impura il peggio è la zavorra del tempo, è l'umore dello scrittore, come dicevamo più sopra. L'uno vi annuncia secco secco un'opera importantissima, o ve la ommette, e tutti lo seguono: un altro vi descrive i miracoli avvenuti, o vi cita per filo e per segno le reliquie e le indulgenze di cui una chiesa è insignita, o, come il Sormani, prende occasione d'una parola per ammanirvi una disquisizione liturgica. Il Bianconi è quegli che meglio si avvicina al concetto d'una guida d'arte: ne aveva gli elementi e il senso, primo segretario dell'Accademia come egli era. Ma nella mancanza d'ordine e di date storiche non è da meno de' suoi precursori, senza tener conto delle sue opinioni artistiche che non sono, nè possono essere le nostre.

Vedere, confrontare, vagliare, rigettare tutto quanto non ha ragione coll'arte, far tesoro delle molte notizie notate in libri ed opuscoli, ancor più di quelle disperse nei manoscritti delle biblioteche e degli archivi, e muniti di coteste armi mettersi di fronte al monumento, interrogarlo, frugarne gli angoli, scandagliarne le viscere, ecco, se non quel

che ha fatto, quello che avrebbe dovuto fare un nuovo compilatore, — tornare la valanga alla sua cima antica, ricostituirne gli elementi nella loro purezza.

Egli è quello che lo scrittore fece? — Alla domanda si potrebbe da lui rispondere con uno dei mille aforismi che deplorano l'immenso abisso che separa il dire dal fare: ma egli preferisce non trincierarsi dietro nessuna forma di difesa, e venire senza titubanza alla confessione dei fatti.

L'autore si è trovato un giorno, come gli uomini che pensano più col cuore che colla mente, a prender parte ad un'impresa troppo superiore alle sue forze, ma col coraggio che viene quando uno si trova sorretto, avvegnachè rinserrato entro un drappello di valorosi, il cui motto d'ordine è: avanti. Al Comitato, emanazione dell'Accademia di belle arti di Milano, cui dal Ministero venne confidato l'incarico di dar corpo e membra ad una Esposizione nazionale italiana e al Congresso artistico che fosse continuazione del 1.mo di Parma, nessuno vorrà negare questa suprema delle virtù. Ma chi meglio esercitava una forza quasi magnetica non era presente, anzi lontano, e la esercitava del pari, e come suole tenacemente, vigorosamente. Ho nominato il ministro Correnti. La prima idea del libro e, più che la prima idea, l'impulso più efficace, i mezzi per la materiale traduzione del progetto dalle comode regioni della fantasia al duro calle della realtà vengono da lui.

Non intendo rendergli un omaggio; ma constatare, come suol dirsi, un fatto.

Allorchè, però, il disegno caldeggiato fu messo in questione circa il come sarebbesi posto al cimento del telajo e della spola, la maggiore sventura che toccasse all'autore fu quella di sentire in quel momento piuttosto l'eco del motto affascinante ond'era trascinato, che le difficoltà di procedervi da solo e difilato, perocchè l'orizzonte stendevasi lontano, e il cammino, non che scosceso, era in parte inesplorato, e la misura del tempo s'aggiungeva col flagello inesorabile a renderlo ben anche angoscioso.

Pure, in qualche modo fu da lui tentato. Ma, per altro, chi riguardasse le cose messe insieme quale un inizio o un esempio di quello ch'esser dovrebbe, a parer del compilatore, una Guida d'arte per la città nostra, certamente egli si terrebbe assai vicino al vero. Sono note; ecco detto tutto.

Considerato, però, anche così il libro, resta al lettore il diritto di più d'una avvertenza circa le idee che lo hanno informato.

Lo scrittore ha preso le mosse, partendo da una vecchia sua utopia, se così vuolsi chiamarla; quella che senza la storia, o meglio, senza il processo storico dei fatti nulla sia esplicabile, e l'arte ancor meno d'ogni altra opera umana. Ond'è che, mentre egli si è studiato di sfrondare il lavoro suo d'ogni cosa che strettamente non si connettesse all'arte, nel medesimo tempo si prefisse di dare alla storia non solo

uno sviluppo, ma quasi una fisonomia particolare, in modo che presentasse la sintesi di quello che un monumento vale in sè stesso, senza tener conto, come per certi metalli, delle incrostazioni che li investono e ne mascherano la primitiva forma cristallina. Gli è parso, anzi, che per molti dovrebbe bastare d'un monumento il sapere la sua origine, le sue vicende, quello che era prima d'oggidì, e sotto quali influenze ha mutato o conservato l'antico aspetto, senza punto curarsi poi delle forme delle parti conservate e mutate. Per costoro, come sono, per esempio, i lontani, poco monta il numero delle porte e il carattere d'una vôlta o la forma d'un fregio. È la storia pura e semplice che amano.

All'incontro, altri vi hanno cui piace giovarsi di questi libri come di un compagno di escursioni, di un ricordo degli oggetti veduti. Le grandi linee, i fatti a sommi capi loro vengono a noia; fanno loro delizia, invece, come se la fa il fanciullo avido di scienza, di trovare una risposta sopra ogni cosa che loro cada sott'occhio, poco curanti se desse si succedono dissimili e senza connessione: in una parola, è la vera guida, il cicerone che ha una parola per gli oggetti diversi, compresi i più insulsi, che si affacciano.

Ora, il libro si è fitto in capo di accontentare i primi ed i secondi. Altri dirà se siavi riuscito; ma l'intendimento ci fu di venir dinnanzi sotto questo doppio aspetto, come chi vi ragiona d'un ente lontano, finito in sè, e quasi astrattamente, bastando

l'accenno d'un carattere per essere sicuro che se ne intravveda l'essenza: e poi, ripigliandosi, quasi vi avesse detto troppo, e troppo poco ad un tempo, vi prende per mano e vi conduce sulla faccia del luogo, come dicono tuttodì i formalisti legali, e vi addita, mano mano, non che gli elementi artistici che compongono il monumento, ma le cose venute sovrapponendosi a lui, che ne sono un fuor-d-'opera, nè vi hanno ragione d'essere, se non per una volontà che non fu quella certo dell'architetto costruttore.

In una parola, dal conversare astratto si passa alla rassegna, ad una rassegna quasi militare; dalla sintesi all'analisi.

Le due forme del dire vi hanno una distinzione: quella, in caratteri maggiori e a linea corrente, intera; questa, nei minori, a colonna.

Ma questo sistema, se può avere cosa alcuna di buono, porta seco l'inconveniente poco gradevole di alcune ripetizioni. L'autore si è studiato di renderle minori di numero che fosse possibile; ma colla sua idea fissa di fare delle note la vera guida alla mano, indipendente dalla prima, anzi quella sola che basti al visitatore che domanda la spiegazione degli oggetti onde i suoi sensi sono colpiti, dovette mettere in disparte ogni sforzo per evitarle, e si accontenta di chiederne venia al lettore cui piacesse prepararsi alla lettura della rassegna colle parole del critico.

Ad una prima conseguenza della sua utopia se ne appicciccò dietro una seconda; quella di osservare e notare, per quanto gli era possibile, le cose in ordine cronologico. Egli crede che il segnacolo d'una data valga quanto un ragionamento: e poi, anche perchè è persuaso non esser possibile storia alcuna senza rannodar gli anelli d'una catena, non solo nella ragione di loro successione di tempo, ma in quello del parallelismo loro, attalchè gli parve, così, di preparare quella dell'arte che noi desideriamo ancora, e che l'autore non ha tentato, neppure in iscorcio, di permettersi.

Non voglia, dunque, il lettore sapergli male se ha reso irto il suo lavoro colle indicazioni dello annalista, e se, dove quelle dell'anno gli facevano difetto, ha sostituito le altre di periodi più larghi, quali quelle di parte o di tutto un secolo.

Come meglio ha potuto, l'autore si è provato a rendere più ampio il suo lavoro con notizie tolte a preferenza da carte inedite. Non seppe forse approfittarne come ragion voleva; certo è che dovette più d'una volta, e lo confessa con amarezza, troncare indagini felicemente iniziate perchè l'incubo del termine fisso, indeprecabile lo incalzava. Se egli se ne consola col pensiero che ad altri sarà possibile far meglio e con maggior copia di fatti, non deve intralasciare qui di rendere grazie pubbliche a quanti presiedono biblioteche ed archivi, sia dello Stato, sia di private istituzioni o di chiese, che gli sono stati

aperti dinnanzi senza riserbo. E le abbiano pure quei gentili tutti che gli furono cortesi di indizi, di studi, di consigli, rispondendo alle sue domande, e ancor più alcuni dei nostri più eminenti artisti, d'avergli conceduto l'onore d'un loro lavoro di disegno, onde, più che per altro, dovrebbe andar prezioso il libro.

Vero è che molte volte gli accadde, malgrado i singolari soccorsi ottenuti, sia per insufficienza delle indagini, sia per effettiva mancanza di notizie, di rimanere a mezza via delle ricerche e davanti alle tenebre. Allora, egli si è fatto scorta delle osservazioni e degli scandagli dell'artista. Anzi, egli non ha disdegnato, dove le antiche dicerie, quelle infinite asserzioni gratuite degli scrittori, specialmente dei due ultimi secoli, passate per tradizione nei moderni, contrastavano col senso dei documenti artistici, di dare la preferenza alle affermazioni di cotesti ultimi. Certamente, egli verrà a trovarsi così in contraddizione con non pochi scrittori d'arte che lo hanno preceduto: ma come egli crede un diritto di chi osserva e ragiona, del critico, per dire il nome proprio, il mettere il postulato de' suoi studi dicontro a quello di altri studiosi passati o presenti, così non è stato in forse all'atto, persuaso che solo dall'attrito scaturisca il vero; mentre ama dichiarare, essere egli ben lungi dal credere le sue opinioni pronunciamenti inappellabili; al contrario, egli sarà lieto quando fosse riuscito a suscitare una discussione ampia, spregiudicata, generosa circa

cose, come sono quelle d'arte, in cui la somma e lo affinamento dei giudizi sono sempre una buona fortuna per costituire, in ultimo, una di quelle sentenze arbitramentali davanti a cui tutti s'inchinano. Ond'è che lo scrittore accetta tutto il peso dei propri giudizi, e li esprime colla fiducia che entro la lizza degli studi tutti vogliano consentire nel motto: in dubiis libertas, *bandiera di guerra sotto la quale non vi hanno nè vincitori, nè vinti.*

Tuttavolta, non cesserà di sembrare audacia grave quella di fare assegnamento sopra una compromissione col lettore in un caso come questo, in cui alla pubblicazione, attesa l'origine sua, potrebbe venire affibbiato il carattere d'officiale. Ed in vero, i primi cui, a buon dritto, non mancherebbe titolo di lamento essere potrebbero gli Egregi cui è confidato l'alto onore del Comitato, i quali vedrebbero rimeritata la loro indulgenza, estesa fino ad accogliere lo scrittore nel proprio gremio, coll'aversi una quasi responsabilità delle intemperanze della di lui fantasia. Non v'ha per lui, anzi, argomento di maggior trepidazione: onde gli preme perciò di dissipare ogni dubbio, col dichiarare nel modo più esplicito che le opinioni messe innanzi sono del tutto personali, e che siccome le pecche non saranno il loglio più scarso della messe, non domanda di meglio che gli siano anche pubblicamente annunciate per farne, occorrendo, pubblica ammenda.

D'altra parte, impossibile in un lavoro qualsiasi sopprimere il senso della personalità; e in cosiffatti meno che in altri, dove ha tanta parte l'indole del sentimento: nè l'autore delle presenti note avrebbe saputo accettarne il cómpito a diversa condizione. Ed a quel modo che gli lasciò libero il varco nelle osservazioni e nei giudizi, non poteva metterlo in disparte nel trascegliere le opere meritevoli dell'attenzione dell'artista. E lo scegliere era necessità, perocchè il libro non vuol essere un fatto di lanterna magica, ma tale invece che metta in bilancia i lavori, ne additi i migliori, e almeno dia segno dove l'afflato artistico sia passato, senza far questione di stili, senza accampare preferenza di tempi, senza appassionate preconcezioni di principii.

Ora, alcuni avvertimenti circa il modo con cui l'autore ha proceduto nelle sue indicazioni.

Trattandosi di pagine esclusivamente dirette a chi si fa proposito lo studio dell'arte, fu dato una importanza particolare al nome degli artisti, tanto che ei stimò opportuno di scriverli in lettere distinte per renderne facile l'incontro nel caso di indagini. Ha voluto, anche, per essi aggiungere un indice speciale colle date corrispondenti di nascita e di morte, fin dove gli riuscì di trovarne cenno; limitandosi all'indicazione generica del tempo nel quale vivevano, in mancanza d'altro.

Nell'esame e descrizione dei monumenti architettonici, lo scrittore è sempre partito dallo esterno, anzi dalla fronte, e loro ha girato intorno, dove la postura del monumento alla vista pubblica lo permetteva: solo dopo ciò si fece a mettervi entro il piede. E quivi, come avvien delle chiese, gittato uno sguardo sull'organismo generale, a fine di coglierne meglio il concepimento, ha prese le mosse verso le particolarità, percorrendole da destra a sinistra, come chi procedesse lungo una esposizione artistica.

Così, allorquando gli accade di far cenno di destra o di sinistra, lasciati in disparte i diversi modi d'interpretazione, deve aversene per fermo uno solo, quello di sottintendere sempre la presenza dell'osservatore, e la relazione obbiettiva di lui col punto cui egli dirige lo sguardo; sicchè a destra e a sinistra non può che avere una sola significazione, che le cose additate stanno alla sua destra o alla sua sinistra. E, del pari, ogni indicazione locale, come ogni accenno di misura e di collocazione prende ragione dallo spettatore medesimo.

Altre volte, in cose minori, e per amore di brevità, si è accontentato, affine di esprimere la situazione delle cose, dell'ordine stesso delle parole, sempre tenendosi al principio del filo che le connette all'osservatore. Pertanto, quando si vegga scritto essere un oggetto, l'immagine d'una Vergine, supponiamo, tra i Santi Ambrogio e Carlo, significa alla sinistra dell'osservatore trovarsi il primo, l'altro al-

l'opposto lato. Uno scambio di collocazione delle due figure secondarie gli avrebbe fatto scrivere tra i Santi Carlo ed Ambrogio.

Indirizzato il lettore ad approfittare delle presenti note secondo la mente di lui che scrisse, non rimane a questi che un'ultima parola.

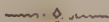
Vi hanno assiomi che si teme quasi di pronunziare, come un'offesa al senso comune, tanta è la loro evidenza. Non si ama bene se non ciò che ben si conosce, è uno di essi. Se le pagine seguenti riusciranno a far amar l'arte, ed a farla amar bene, l'autore non dimanda dippiù per andare soddisfatto dell'opera sua. Ma se ancor meglio avranno avuto la fortuna di riscuotere dal letargo il senso della forma e della bellezza rattrappito in qualche anima sfiduciata, la sua soddisfazione potrà mutarsi in trionfo; perciocchè appassionarsi per l'arte, comprenderla è quanto crearsi una fede, di cui tanto la Società nostra ha d'uopo, è quanto unirsi d'amore coll'artista, il quale sarà sempre il primo soldato della civiltà, il più valente campione degli affetti alti e gentili; baluardo unico contro cui cade fiaccata quell'arcana forza che vorrebbe pur ricondurre l'uomo al ramingare ferino di un mondo primevo cui la scienza finora non ha trovato un nome.

Avvertimento

Si ricorda, come fu detto nelle parole che precedono, che a chi intende prendere il libro a semplice scorta nella visita dei monumenti e delle opere d'arte, basta tenere sotto lo sguardo quella parte dello stampato che ha relazione con loro e trovasi impressa in carattere minore e in forma di colonnino.

Quanto alle altre avvertenze per l'intelligenza dell'ordine con che le cose sono esposte, veggasi quanto è detto nella pagina xi.

INTERNO DELLA CHIESA DI S. AMBROGIO.

LE CHIESE

S. AMBROGIO.

Al pari di molte chiese più antiche della città, questa basilica si vuole fondata sulle rovine d'un tempio del gentilesimo sacro ad Esculapio e Bacco che sorgeva da canto ad un palazzo imperiale. Nessun documento intorno a ciò, se non alcuni avanzi d'arte pagana qui trovati, inesplicabili senza accettare cotesta tradizione. V'ha, poi, chi dà a fondatore della basilica l'imperatore Costantino. Pare, invece, che nulla contrasti ad ammettere, coll'opinione comune, che sia stata innalzata dallo stesso patrono della chiesa milanese, presso un'altra piccola basilica, quella Fausta, poscia chiamata di San Vittore *in ciel d'oro,* e finalmente, di San Satiro, per avervi il santo vescovo deposto, nel 379, le spoglie mortali del fratello. Fu l'insufficienza di essa che determinò il vescovo Ambrogio ad erigere la nuova? Sarebbe impossibile rispondere alla domanda: si può, però, aver per fermo che la basilica

costrutta nel IV secolo (386) non è quella che oggi vediamo, quantunque recenti ricognizioni (1869) permettano di credere che avesse la lunghezza, la larghezza e l'orientazione attuale, anzi, nel corso delle navi, contasse il numero di tredici colonne con quattordici intercolonnii. Egli è in questa basilica, poi, che il santo intendeva essere deposto sotto l altare della confessione, e non fu che per lasciare il posto principale ai resti mortali di due martiri della fede, a suoi giorni esumati forse dal vicino poliandro di Filippo, i santi Gervaso e Protaso, che si tenne contento di aver la sua arca a sinistra del celebrante.

Più in là di quel che dicemmo, nulla ci è dato di affermare sulla prisca basilica ambrosiana che ne faccia conoscere la consistenza architettonica. Possiamo ben credere, invece, che l'edificio del IV secolo abbia fatto abbandonare, o per lo manco, riformare, quello del II secolo, la basilica Fausta. Quanto vediamo degli avanzi di questa celebre cappella, dell'arte con che è appoggiata la sua tazza emisferica sulle pareti verticali, dello stile del suo musaico, ci indirizza, infatti, col pensiero al V secolo

Due secoli dopo, l'opera del ricostruttore doveva già esercitarsi intorno alla basilica per riparare una costruzione incompleta o affrettata; e ancora più in seguito. Onde chi ha posto mente non meno allo stile che alla tecnica edificatoria dell'abside attuale, che costituisce l'alta tribuna che noi vediamo, non può farla risalire oltre l'VIII secolo, e deve ancor più riconoscere che, colle absidi laterali, e, in complesso, colla testata del tempio, fa corpo di per sè, e rimase a lungo staccata dal resto della costruzione. Precedette quest'opera o fu contemporanea all'insediamento dell'ordine di san Benedetto presso la ba-

silica? Anche qui nessuna risposta possibile: sapendosi soltanto che l'ordine vi fu chiamato dall'arcivescovo Pietro, e che vi ebbe formale istituzione nel 783, in ajuto, forse, del clero secolare già al servizio del tempio, e, ad ogni modo, colla condizione che desso rimanesse sotto la dipendenza immediata del metropolita: il quale, non che mantenervi contemporaneamente, e di fianco al clero monastico, il clero secolare, vi raccoglieva i concilii provinciali, in cui dintorno a lui apparivano ventiquattro vescovi suffraganei, a modo del pontificato romano; e dove, al pari di quello, soleva coronarvi gl imperatori germanici a re d Italia; dei quali otto o nove si contano qui venuti, infatti, a chinarsi davanti al metropolita lombardo.

Che la corporazione monastica non avesse avuto sede presso la basilica che a titolo sussidiario, e che l arcivescovo ne conservasse sempre l'alto dominio, si può rilevare da tutte le opere d'edilità e d'arte che si vennero compiendo successivamente, fino al XVII secolo. Così è che al IX secolo e a due degli arcivescovi milanesi noi andiamo, per lo meno, debitori di due delle opere più insigni, e forse di tutto l'aspetto presente della basilica. Questi due arcivescovi furono Angilberto II (824-835) e Ansperto da Biasono (868-882): del primo è il celebre pallio o altare quadrifronte composto di metalli preziosi, di smalti e di gemme, opera d'oreficieria e di cesello del fabbro *Wolvino;* dell'altro è l'atrio che precede il tempio. Ma, studiando la costruzione, è cotesto il meno che si possa attribuire a questi due benemeriti antistiti. Mentre il primo di essi si sa avere composto in un solo avello le ossa del vescovo Ambrogio in mezzo a quelle dei due martiri (Gervaso e Protaso, come recenti esplorazioni (1871

hanno attestato, è impossibile non dargli merito d'averli ricinti di un muro sotto l'altare della confessione, e, non che dotato questo del sontuoso pallio, d'averlo ricostruito valendosi delle vetuste colonne di porfido, colle quattro fronti cuspidali dai rilievi figurati, quali ancor oggi si mirano. Nè è meno ovvio il far luogo alla conghiettura essere stato appunto durante gli undici anni del suo pontificato, e fors'anco col suo privato peculio, che avvenisse intera la riedificazione pel tempio sulle traccie della prima basilica ambrosiana fino al nartece, appiccandosi all'abside del precedente secolo, ed offrendo, così, l'opportunità di quell'atrio che doveva ad essa congiungersi circa mezzo secolo dopo.

Ciò viene fatto manifesto dall'indole della costruzione e dalle particolarità decorative; e quindi, la consistenza generale della costruzione longobarda di tre membri, contigui bensì, non continui, chè in essi sta il segreto della sua origine, delle sue armonie e delle sue dissonanze. Ma se tribuna absidiale, navi ed atrio sono queste tre membrature, se opera dell'VIII e del IX secolo, e se, forse, compite nel circolo d'un solo centinajo d'anni, esse ci offrono ancora una concezione estetica omogenea. Le differenze maggiori, cadono, invece, sul livello icnografico: l'edificio del IV secolo doveva averlo assai basso, e presbitero e chiesa ad un sol piano. Questo livello si riscontrò mantenuto nella costruzione della tribuna. Ma la costruzione del IX secolo eleva, prima, il presbistero più del resto; poi, tutto il tempio d'un terzo di metro, circa, sul pavimento d'Ambrogio. Quello allora cosiffatto è il livello stesso osservato nella recente sua ricomposizione (1869).

Il IX secolo è davvero l'ispiratore artistico della costruzione: da esso il suo tipo, cui saggiamente si ri-

volse il recente restauro per riordinarlo; da esso i suoi pili, le sue vòlte, i suoi matronei, tutta la sua statica; poi, la sua decorazione; in una parola, il suo prestigio: e lo stesso musaico della conca dell'abside reca i segni del tempo, composto, come pare sia stato, a cura d'un abate Gaudenzio, chiamato (835) a tale dignità dal medesimo arcivescovo Angilberto, il vero edificatore del tempio attuale, sia del suo vaso principale sia de' suoi accessorii più caratteristici.

Che la basilica ambrosiana, per tal guisa completa in ogni suo punto, abbia attraversato incolume i secoli per giungere integra fino a noi, non è cosa da pensare. L'uomo è il primo nemico dei monumenti: ma il nostro edificio ne ebbe uno terribile in sè stesso, nel difetto di solidità di alcune delle vôlte centrali. La rovina di esse, nel 1196, ebbe non solo per danno immediato guasti rilevanti al pulpito ed a parte della tribuna, ma trasse seco quelli connessi di solito all indispensabile intervento della mano di lui: il quale, allora, come in generale ad esso, inaccessibile o ineducato a quei sentimenti d'ossequio verso i monumenti che sono uno dei maggiori portati della civiltà, non solo restaurò malamente il pulpito marmoreo, ma trascorse ad innovazioni, non funeste per vero, quale fu l'elevazione diversa della cupola sull'alto del tamburo della preesistente, guasta dalla vôlta caduta; ed inoltre, non sapendo far di meglio, otturò d'una parete di muro la vetusta tribuna, stimando con ciò prestare sostegno maggiore alle vôlte e alla sollevata cupola; lo che diede occasione pure al far luogo, nell'ambito di essa, di una sagrestia pel clero secolare, o più probabilmente, di una sala chiusa pei concilii. Quanto al coro, esso occupava allora il campo che sta davanti all'altare, e, probabilmente, tutto

l'intero spazio compreso dal quinto intercolonnio. È lecito ben anche immaginare che sia frutto di questo tempo, o d'altro ben poco posteriore, l'elevazione del piano della chiusa tribuna a fine di accomodarvi una cripta, quella che noi vediamo tutt'ora, benchè larvata del vestito di marmi e stucchi appostile dalla prima metà del secolo XVIII.

Per quanto così smarriti i prischi tratti caratteristici, questo stato perdurò fino al principio del secolo XVI. Non vi mancarono, è vero, lavori di assicurazione e di riparazione, come i sott'archi acuti agli archi tondi, che prima dell'attuato restauro avevansi nel campo di vôlta precedente alla cupola, indebolita dopo la costruzione di questa, ma non ne era maggiormente alterata la essenza costruttiva. Così di qualche cappella che veniva annestandosi ai lati, veri fuor-d'-opera, che deturpavano senza alterare l'organismo del IX secolo.

Un rivolgimento d'altra specie v'interveniva, le cui conseguenze dovevano interessare la parte contigua del tempio. Decadutovi l'ordine monastico dei Benedettini per isregolatezza di costumi, agli abati inetti successero, sul principio del XV secolo, i commendatori, i quali, alla loro volta, non davano luogo a conseguenze sempre commendevoli. Nell'ordine di quelli cui fu commesso il regime di questa casa monastica si ebbe a contare il cardinale Ascanio Sforza, fratello del duca Lodovico, il quale chiamò ad occupare le sedi monastiche i cistercensi del convento di Chiaravalle, poco lungi dalla città. Seguendo gl'impulsi di quella liberalità principesca e di quella splendidezza artistica che era nell'indole del tempo, egli rifabbricò allora, coll'opera di *Bramante Lazzari*, il vecchio cenobio, di cui ci rimangono integri i due grandi cortili, e cominciò con un disegno suo, ancor

più elegante e quasi mondano, la canonica per l'alloggio degli ordinarii, rimasta poi per grandissima parte imperfetta.

Più importante per la basilica fu la convenzione avvenuta, nel 1507, tra il Capitolo e l'Abbazia per trasferire il coro dallo spazio anteriore all'altare al fondo della tribuna, coll'atterramento contemporaneo del muro onde questa era otturata, e colla costruzione d'un robusto arco onde supplire al sostentamento della cupola che le veniva tolta col muro. La convenzione sortì i suoi effetti; ma, come vedesi, una nuova alterazione s'aggiungeva alle forme rituali del tempio colla rimozione del coro anteriore; con che non si salvavano nemmanco le disposizioni dell'esedra tutta ricinta com'era di sedili marmorei, perocchè si conveniva per patto espresso, ad eccezione del seggio centrale pel metropolita, gli altri dover essere distrutti onde far luogo ad un assestamento qualunque dei sedili di legname scolpito del coro rimosso. Se questo atto rendeva alla basilica la naturale maestà del suo sfondo, cominciava per essa una serie più grave di guai. S. Ambrogio non poteva andar esente dall'ambizione delle cappelle gentilizie e dei sepolcri ecclesiastici. Se alcune cappelle sfondate nel giro perimetrale del tempio si ebbero nel secolo precedente, se ne contarono ben più in questo e nel successivo, di cui si veggono portare principalmente le impronte decorative, e si aggiunsero come enfiamenti parassiti che si sovrappongono a recare l'ultima deformazione ad un corpo ancora integro ed eletto nelle sue proporzioni.

Una deformazione più fatale all'organismo fu quella recata da S. Carlo Borromeo, valendosi del suo prediletto *Pellegrino Tibaldi*. Egli vi fece (1572) rin-

tonacare la cupola, che nella sua purezza lombarda doveva forse parergli troppo gretta, per abbigliarla di lucernari nelle sue curve e per appendere ai suoi scaglionati pennacchi quattro colossali angeli di stucco; i quali, malgrado le enormi armature di ferro, mi nacciavano, come la spada di Damocle, la vita dei preganti. D'assai più assennata fu l'opera del cugino, l'arcivescovo Federico, nel far ristorare l'atrio (1631). Egli possedeva, malgrado i deliri artistici del tempo, uno schietto senso dell'arte. Non così fu del tempo dell'arcivescovo Odescalchi; sotto il presidio del quale, a titolo di consolidamento e restauro generale della basilica, le fu indossata quella camicia di tinteggiature di bianco di calce e di stucchi, ludibrio ond'ebbero a soffrire tante chiese nostre, e che in questa riusciva ancor più deplorabile.

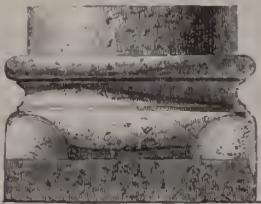
Dove s'aggiunga la remozione delle pietre tombali esportate nell'atrio onde rifare il pavimento, nel 1813, e il rialzamento di esso, nel 1831, a fine di eguagliarne le sinuosità, con che venne ad esser sepolta parte delle basi dei pili poligonali, non v'ha alcuno della generazione nostra, il quale non abbia veduto il lurido spettacolo della vetusta basilica, quale ce lo aveva legato il secolo XVIII. E sallo Iddio fino a quando esso avrebbe perdurato se una fortuita circostanza non fosse sorta quindici anni sono (1857), a toglierli di dosso il lenzuolo funerario ond'era avvolta. In una occasione solenne, da chi reggeva allora l'Accademia di belle arti, fra le diverse proposte a pro di queste trasmesse al Ministero austriaco, fuvvi quella del restauro artistico del tempio, mentre lo si invocava insieme, dal canto statico, come basilica imperiale. Non tardò un assegnamento annuale a carico dello Stato fino al compimento dell'opera di fiorini diecimila; la quale

concessione mantenuta, come la si mantiene tuttora, ha permesso la metamorfosi meravigliosa di cui oggi siamo lieti testimoni. L'opera di riparazione fu cominciata tantosto dalla fronte (1858). Una Commissione artistica, tolta dall'Accademia, fu preposta alla direzione dei lavori, composta dapprima dagli architetti *Bisi*, *Brocca* e *Schmidt*, all'ultimo dei quali successe l'architetto *Pestagalli*, conseguenza dei mutamenti politici del 1859. Esecutore dei lavori fu il capo-maestro Savoja. Dell'opera di questi benemeriti parleranno meglio di noi i lavori che qui vennero recentemente condotti e che indicheremo.

Ora, senza più, possiamo penetrare nel recinto sacro.

L'ingresso dell'atrio si annuncia dalla piazza che lo precede. Il nudo mattone vi domina come la nota fondamentale del tempio. Un portale occupa la centrale delle cinque poderose arcate che lo costituiscono. Le altre quattro sono piene, ed i loro sfondi lasciano travedere avanzi di antiche pitture a fresco applicate nel XIV o al principio del XV secolo. Una iscrizione a destra dell'entrata, colla data del 1098, sta a suggello d'una tregua di Dio patteggiata per gli accorrenti alla festa dei Ss. Gervaso e Protaso. Il portale si collega, per la forma e l'ornamentazione, all'antica opera di Ansperto (868-881); è la medesima fantastica foglia dell'ulivo arditamente profilata, che investe e s'intreccia sul doppio archivolto intramezzato da un tondo cordone rispondente alla colonnina angolare degli stipiti.

Il suolo della città, come dovunque, elevatosi intorno alla precinzione dell'atrio, ci obbliga oggi a discendervi per sette gradini: ma l'aspetto non ne scapita: ci pare bensì di scendere entro una tomba, ma in una tomba piena di grandezza e di maestà. La sua forma icnografica è rettangolare. Un portico lo gira da tre lati, e si congiunge al quarto ond'è costituito il nartece. Il muro di precinzione interiore corre chiuso e liscio, interrotto regolarmente dai mezzi pili connessi al muro. La seconda porta verso nord è un'aggiunta estranea alla costruzione primitiva. L'aspetto è quello della seconda metà del IX secolo, ed il senso si trova vinto da un'arte non meno severa che elegante. Il portico ha tre archi di fronte; sei sui lati, larghi, sfogati; i pili a fasci, diversi gli isolati dagli impostati al muro; il macigno è la principale loro materia. I capitelli ne sono la parte più curiosa ed attraente. lo scalpello vi si mostra mirabilmente padrone di sè, e tra i ferri usati domina quello del trapano, reminiscenza romana del basso impero. La fantasia ne guida il concetto. foglie, frutti, nastri, cespi, tralci, treccie loro s'avvolgono intorno· poi, animali simbo

CAPITELLI DELL'ATRIO

BASE DELL'ATRIO.

CAPITELLO DELL'ATRIO.

lici, fantastici, talora pacificamente recanti la croce, talora belve furenti, correnti alla lotta, boccheggianti di rabbia, attorti su sè stessi a guisa di serpenti, l'eterna presenza del bene e del male, e questo che non si moltiplica se non per divorare sè stesso. Esili colonnine sui capitelli, cunei di marmo negli archivolti ne compiono la decorazione. Sotto il pontificato del secondo Borromeo, il *Ricchini* rifece le volte a crociera semplice, e in qualche capitello, a sinistra presso il nartece, lasciò le brutte insegne del suo tempo.

Le pareti dell'atrio sono un museo, il museo del tempio. Tutti i lavori fatti intorno ad esso negli ultimi sessant'anni, cominciando dal rifacimento del pavimento, nel 1813, vi hanno fatto omaggio degli avanzi lapidarii trovati. Dalle pietre gentilesche agli avelli dell'evo medio, dalle sculture della romana decadenza alle lapidi cristiane ed agli avanzi blasonici dei secoli XV e XVI, un po' di tutto qui s'incontra allineato, cimelii in gran parte studiati ed illustrati, su di che qui sarebbe eccedere il nostro cómpito l'arrestarsi.

Uno sguardo ai campanili. Non sono contemporanei alla chiesa, nè hanno qui un concetto rituale come nelle cattedrali archiacute. Quello a destra era dei monaci, l'altro del Capitolo. Quello si reputa il più antico

anzi, più del tempio d'Angilberto, e spoglio d'ogni forma decorativa per rovina sofferta. Quello a sinistra fu edificato nel 1128, per ordine dell'arcivescovo Anselmo, in luogo d'altro minore fatto cadere, vuolsi, per vendetta monastica. Ora, va mozzo della cima, chè così volle un castellano spagnuolo, il Gonzaga, nel XVI secolo, dominando colla sua altezza le torri del castello.

Il nartece appartiene evidentemente al tempio e non all'atrio, benchè la divisione del suo portico in cinque archi non si colleghi colla divisione interna del tempio, testimonio le piccole finestre, qui fuor di mezzo, mentre vi rispondono internamente. Che l'atrio sia stato aggiunto, e che quindi col nartece si terminasse la costruzione d'Angilberto è ancora attestato dal fatto, e stanno a prova, sopra le arcature laterali estreme, la cornice ad archetti che corre tra il portico inferiore e il superiore. Entrambi codesti portici contano cinque grandi arcature: decrescono d'altezza ai lati in quello disopra, assecondando così le inclinazioni del tetto: la vista delle estreme è quasi tolta dall'innesto del-

CAPITELLO DEL NARTECE

l'atrio. Più robusto nei pili inferiori, è organismo siffatto più slanciato e agile nella parte superiore. Le vòlte a crociera, al basso, sono attraversate da un cordone quadrilatero, come nella chiesa, cui si entra per tre porte, qui, come le finestre, fuor di centro, mentre vi stanno dall'opposto lato.

La decorazione del nartece è la parte più interessante. L'arte risponde in tutto a quella dell'atrio; più diligente e ricca anche, ma meno risoluta e ferma. Archivolti, capitelli, e gli stessi fusti dei pili ne portano le impronte. Sono le medesime palmette, i medesimi aggrovigliamenti di fiori, di steli, di frutti, sono i medesimi nodi ed intrecci, la medesima flora e la stessa fauna fantastica e simbolica, composta d'animali diversi ora rampanti ora correnti a battaglia; e poi, figure umane semplici, o ad aspetto di caccia. E qua e là, sul pieritto dei pili la croce abbaziale; e dippiù ancora, in mezzo alla ricca ornamentazione della porta maggiore, intagliati il segno del metro dell'architetto, ed il nome stesso di questo architetto, un *Adam Magister*, capovolto in alto della seconda colonnina a sinistra

della porta medesima, argomento ad indurre una ricomposizione di essa in un tempo posteriore. Le porte minori più che semplici, vanno grette: un alto architrave scolpito a figure, ora ne è l'unico fregio: quelli esistenti sono recente fattura, conformi ai cadenti avanzi o giusta vetuste memorie.

Antichissime imposte intagliate di cipresso stavano alla porta centrale. quelle che oggi si vedono, sotto grata di ferro, sono del passato secolo. sull'alto, però, vi sono conservati due specchi delle anteriori; come ne erano parte i due battenti di bronzo, teste di lionessa con anello nelle fauci, esempio bellissimo e genuino dell'arte lombarda nel IX secolo.

La scultura e la pittura sono venute anche in tempi più recenti a decorare questo portico. A sinistra del portale sorge, sorretto da quattro colonnette, l'arca funeraria di Candido Decembrio, letterato e segretario di Filippo Maria, morto nel 1477. Ce ne sembrerebbe autore *Tomaso da Cazzanigo*, ed opera sua giovanile. Il rozzo stelo sottopostovi venne qui trasportato dalla piazza del Castello, dove vuolsi segnasse il luogo del martirio dei Ss. Gervaso e Protaso.

Più abbondante era il contributo della pittura. Avanzi di antichi affreschi fanno pensare a quelli dell'atrio e della sua fronte esteriore. La fine del secolo XV vi portò la decorazione principale alle vôlte ed ai fianchi delle minori porte. Le storie a chiaroscuro assai guaste, che sembrano riferirsi alla vita di S. Ambrogio e di S. Agostino, di mano o di mani assai fiacche, non sono molti anni lasciavano veder chiara e intera la data, 1498, sull'architrave di destra, ora quasi smarrita. L'epoca ci sarebbe, peraltro, attestata dalla presenza nella storia a sinistra, dei ritratti di Gio Galeazzo e Filippo Maria Visconti (morto nel 1447), e di una faccia giovanile a seguito loro che risponde ai lineamenti di Gio. Galeazzo Sforza (morto nel 1494); e ancor più, dai putti che nel fregio tengono certe medaglie a conciglia, dov'è manifesta, in modo deciso, l'influenza dell'arte Leonardesca.

Discendendo due gradini, per la maggior porta, noi ci troviamo entro il tempio. Dopo il ristauro, cominciato nel 1858, e il conseguente abbassamento del pavimento nel 1868, possiamo, non che permetterci l'illusione, avere la certezza di tener davanti negli elementi suoi più genuini la basilica del IX secolo. Di tal natura ne è infatti la sua icnografia, colle tre navi, terminate da altrettante absidi, e la maggiore delle navi costituita da quattro grandi campi di volta, quadrati, a crociere centinate da cordoni angolari, divisi da grandi archi trasversali, sostenuti da forti pili a fasci angolari e tondi; e poi, sui fianchi, gli intercolonni a due piani, bipartiti da pili speciali; superiormente, quello biforo dei matronei sotto, quello egualmente a doppio arco delle navi minori. Solo, in tale compagine, alla quarta crociera la cupola si sostituisce alla vôlta. Quando ci addentriamo meglio nell'indole della costruzione; quando prendiamo a considerare la grande nave dalle misure larghe e tozze, illuminata direttamente soltanto dalla triplice finestra del nartece, e le navi minori, un terzo circa della centrale in larghezza, coi sovrapposti matronei addossarsi con doppie forze intercalate nel giro degli archi longitudinali a rinfiancare la costruzione centrale, elevandosi, così, fino al tetto, ci riesce manifesto l'artificio con che furono rac-

colti le spinte ed i pesi, e pertanto, tutto il meditato equilibrio dell'edificio. Senza addentrarci in maggiori particolarità, possiamo andar sicuri che abbiamo avanti allo sguardo il più interessante modello della basilica lombarda a vôlta, e che questo sistema di vôlte è l'originale, il contemporaneo della costruzione, contrariamente a qualche opinione, di un antico soffitto a tetto come alle ordinarie basiliche latine. Le navi minori od i matronei mostrano il medesimo sistema di costruzione; e quelle dovevano correre semplici ai fianchi esterni, illuminate soltanto da una ben proporzionata finestra sotto e sopra: se non che soggiacquero nei secoli XIII a quelle aggiunte di cappelle laterali, ora saggiamente chiuse, verso il sinistro fianco, o con sufficiente avvedimento separate dal corpo della basilica, al fianco opposto.

Proseguendo nell'esame della costruzione, la cupola, che, come avvertimmo, succede alla vôlta nel quarto campo, larga, spaziosa, capricciosa nel suo insieme, non è però quella del IX secolo; essa più probabilmente appartiene al principio del XIII, quando la cupola fu ricostrutta. Rimandiamo il visitatore a vederne la parte esterna, a forma di torre ottagona, dai lati più larghi sull'asse della basilica, e a due piani costituiti da due ordini di loggie, di diverse dimensioni; quello minore, l'inferiore, ha più strette arcature, al contrario del soprastante, che numera nel giro vent'otto archi, dove sotto ce ne hanno cinquantadue, differenza, senz'altra circostanza, che induce a crederla opera della ricostruzione. Internamente, la cupola passa dal quadrato all'ottagono per mezzo di quattro pennacchi a tromba conica, sui quali si regge un breve tamburo ottagono, e da un semplice labbro di cornice, gli spicchi della vôlta, successi indubbiamente all'antico semplice tamburo a tetto. Le finestre attuali ad arco ed a croce, sul presbitero e nel giro degli spicchi, sono tenute ripetizioni di antiche forme.

L'organismo della basilica è compito dalla sua testata absidiale. In essa hanno sede il coro, e sotto di esso, la confessione o meglio la cripta. Dal fondo di cotesta testata al muro della fronte si ha l'asse principale del tempio, metri 66,40, di cui la larghezza media, comprese le navi laterali, è di metri 26,15. Anche l'osservatore meno esperto, senza scandagli tecnici, accusatori della deviazione dell'asse maggiore, è costretto ad accorgersi che le navi si attaccano alla testata come si attacca l'atrio al nartece, senza dissimulare il segno, quale costruzione posteriore si suole connettere ad una anteriore, di cui non si stima di seguire la linea: e qui il tratto di questa soluzione di continuità è affacciato di subito in quella sezione arcuata di parete che sta sopra il maggior altare, e segna, per così dire, gli uni accanto degli altri, gl'intendimenti dell'VIII secolo e gli effetti del secolo successivo.

Detto che le absidi minori nulla hanno di particolare, se non che, mentre la destra è ancor visibile, l'altra è mascherata dall'ingresso della sagrestia, noi avremo notato i lineamenti principali dello scheletro onde consta la basilica.

Ci resta a veder il vestimento, cioè la decorazione architettonica, e i monumenti d'arte che vi hanno sede.

La decorazione architettonica ai pili, capitelli, basi, archivolti, ecc., è tale quale la vedemmo dispiegarsi nell'atrio. I pili diversamente modonati, secondo l'ufficio diverso di sostegno, ad archi e nervature, sempre a fasci di pilastri e colonne, torosi sui matro-

rei, agili interiormente e collegati a quelli da una colonnina che se ne

CAPITELLO DELL'INTERNO.

diparte dalla tavola per congiungersi alla cornice interposta fra i due piani:

PILASTRO DELL'INTERNO.

i capitelli e le basi, parte del medesimo sistema di quelli ammirati nel

PILASTRO DELL'INTERNO.

nartece, di una mano però meno abile, meno ardita, più devota al bisantinismo, ma benchè inferiori a quelli magnifici dell'atrio, sempre animati — singolare carattere! — di figure viventi, sempre improntati della personalità dell'artista. Ad archivolti, nervature, pennacchi, unico fregio l'innestarsi ritmico del marmo nelle falangi dei mattoni.

Come nell'atrio, la pittura, nel XII secolo, erasi concesso di cancellare in parte queste severe impronte, così erasi estesa all'interno del tempio, e nell'occasione del ristauro, più d'una traccia ne emerse dalla calce. Diversi avanzi oggi restano, più notevole è quello al primo pilo isolato a sinistra.

I monumenti d'arte ci chiamano direttamente al ciborio del maggior altare, come il più apparente della basilica, per dipartirsi poi, da costì agli altri che lo circondano. Il ciborio o baldacchino dell'altare consiste di quattro colonne di porfido rosso, a perfetto pulimento, avanzo d'antico monumento romano, disposte agli angoli d'un quadrato, sormontate da un capitello, donde si elevano quattro frontali, egualmente ornati, inferiormente ad arco tondo, per finire superiormente a cuspide, in guisa d'un berretto episcopale. Questi frontali di muratura rivestita di stucco sono figurati nel loro centro e coperti di colori e di dorature; e così i pilastri, i fregi ed i capitelli delle colonne. I capitelli hanno forme rozze ma caratteristiche; e reggono immediatamente, agli angoli esterni, quattro aquile con un pesce negli artigli. Le figurazioni dei quattro frontali hanno significati diversi: di fronte, il Salvatore che dà le chiavi a S. Pietro ed un volume a S. Paolo: di retro, i Ss. Gervaso e Protaso, dalle teste nimbate, che presentano a S. Ambrogio benedicente, due figure di de-

voti benedettini, probabilmente l'uno, quello che tiene fra le mani un modellino del ciborio medesimo, l'abate Gaudenzio, posto nell'835 a capo del monastero da quell'istesso Angilberto che donò l'altare, di cui in breve: a' due altri lati, è rappresentato il popolo milanese in orazione, gli uomini a destra, le donne a sinistra, davanti ai loro santi protettori, visibilmente sotto il patrocinio celeste. Il ciborio, quale giunse a noi fino al 1871, stava però affossato per oltre un metro, comprese le basi delle colonne, entro il terreno, fino al disotto dell'antico pavimento delle navi. Nel medesimo tempo, per opera del capo-maestro *Roberto Savoja*, non solo venne elevato tutto d'un pezzo, di tanta maggior misura, metri uno, ma girato sul proprio asse, per sei gradi circa, sopra un raggio di metri 2,33, onde collocarlo perfettamente su quello principale delle navi, da cui deviava per le ragioni esposte.

Valido argomento per far credere questo ciborio dell'epoca accennata (835), si è l'involucro dell'altare che gli sta sotto. È manifesta la reciproca consonanza di stile: par ragionevole ben anche l'ipotesi della contemporanea rinnovazione: ora, dell'altare conosciamo, non che la data, l'artefice. Esso non si scopre al pubblico che in due solenni funzioni ecclesiastiche dell'anno, ma può aversi modo di vederlo con permesso particolare. Consiste di quattro telai o specchi laterali che ricingono tutto intorno le quattro faccie della mensa: questi specchi misurano sulle fronti, alla lor base, metri 2,29 sulle faccie lunghe, le ortogonali all'asse del tempio; metri 1,40 sulle faccie brevi, e tutto intorno ugualmente per altezza metri 1,18. La materia onde sono composti cotesti telai sono l'oro laminato, l'argento dorato e l'argento puro. Il cesello vi ha gran parte, e per dippiù, ornamenti in lavoro di filigrana d'oro, smalti e pietre preziose, queste in numero grandissimo, ben oltre un centinajo. Non ci diffonderemo, come pure sarebbe interessante per l'arte, sulle singole rappresentazioni figurate, divise da fascie variamente ornate: accenneremo soltanto che sul telajo anteriore, in mezzo dei tre grandi compartimenti, sta il Cristo in trono, circondato nelle divisioni laterali dai segni evangelistici e dalle figure degli apostoli, e che, ai due capi, in sei storie per lato, svolgesi la vita del Salvatore, dall'Annunciazione sino all'Ascensione. Nelle tavole laterali, tra loro conformi, una croce greca nel mezzo, entro un quadrato legato agli angoli, e negli interstizii, figure di santi ed angeli; fra i primi, entro medaglie circolari, a destra, S. Ambrogio, S. Simpliciano, S. Gervaso e S. Protaso, a sinistra, S. Martino, S. Materno, S. Naborre e S. Nazaro. Il quarto telajo, vôlto verso il coro, per l'autenticità del monumento e per la storia dell'arte lombarda è uno de' più importanti. Compartito, come l'anteriore, in tre inquadrature, e queste, ai lati, in dodici specchi minori, sei per parte, con altrettante storiette rilevate a cesello, raffiguranti la vita del titolare, tiene nella inquadratura di mezzo quattro medaglie: due, in alto, colle immagini degli arcangeli Michele e Gabriele; sotto, nel medesimo ordine, da sinistra a destra, le altre in cui vedesi prima S. Ambrogio incoronare Angilberto nell'atto di offrirgli lo stesso altare in forma cubiforme, e poi, lo stesso santo coronare, del pari, l'artefice, un *Wolvinius magister phaber*, come nell'altro il diadema si posa sul *Domnus Angilbertus*: così

leggesi loro d'accanto inciso, suggello incomparabile del valore del monumento. Una lunga iscrizione di esametri corre e gira intagliata negi meandri delle fasce, ad attestare non solo essere dono d'Angilberto, mentre teneva la suprema sede della diocesi, ma bensì al tesoro delle ossa del santo cedere quello dei metalli e delle gemme onde oggi ancora rifulge. Basta, di certo, tanto per far di cotesto cimelio dell'arte lombarda uno de' più autentici e de' più magnifici documenti per la storia dell' orificieria nel medio evo. Come tale, infatti, tutti gli scrittori della materia fanno a gara nel celebrarlo.

A questi fatti, al diploma dell'835 che vi allude, si è aggiunto nello scorso anno (giugno 1871), un decisivo argomento: lo scoperchiamento della maggior tomba che stava sotto questo altare. La tradizione dello avervi Angilberto composto le ossa del santo Patrono in mezzo a quelle dei due martiri fu confermata dall'evidenza effettiva. In quell'occasione, vi fu aperta la confessione tutta, ed oggi vediamo, qui, un doppio altare cui vale di mensa l'antico avello; in mezzo ed in alto, la nuova custodia delle ossa, e intorno, un doppio deambulatorio pel servizio ecclesiastico e pei fedeli. In più larga cerchia, poi, avelli senza nome, ma certamente di alti personaggi dell'episcopato milanese o del cenobio ambrosiano.

La cripta che ora precede la nuova confessione, come si disse nelle premesse storiche, non è contemporanea alla basilica del IX secolo pare opera del XII, coll'innalzamento del confessionale. Rifatta nel principio del secolo scorso, tolte le finestre verso l'altare superiore, oggi ha perduto ogni carattere della sua antichità.

Essa, invece, rifulge ancora in gran parte nel coro e nella decorazione della tribuna. Questa riceve lume da tre grandi finestre otturate anticamente, e nel recente ristauro, rimesse in pristino. Sotto di esse, si distende il giro degli stalli per gli officianti. Nel mezzo, rimane unico l'antico seggio del metropolita, rozzo accoppiamento di materiali: il marmo vi entra soltanto in parte, nel sedile, nei fianchi a braccioli, adorni da due figure di leone. Ancora al principio del XVI secolo, da essa si dipartivano e occupavano l'emiciclo altri conformi sedili minori pei vescovi suffraganei. Furono surrogati dall'opera in legno intagliato, tolto di davanti all'altare, sotto la cupola, dove in origine ebbe posto. È codesto lavoro d'intaglio del XIV secolo; e di esso fa parte il triplice seggio dell'altare pei celebranti, al lato dell'epistola. La cattedra di marmo, che si vuol far risalire ai tempi di S. Ambrogio, non può aversi per più antica dell'elevazione della tribuna.

Dopo i seggi del coro, il mosaico che riveste la conca dell'abside reclama l'attenzione del visitatore. Lo si reputa del IX secolo, e, secondo taluni, condotto a cura del mentovato abate Gaudenzio (835), per cui sorse il ciborio dell'altar maggiore. Certo, non risale oltre l'VIII secolo, nè discende più del XII. È lavoro italiano ad imitazione dei mosaici bisantini: fu lievemente ristaurato o piuttosto assicurato verso l'anno 1850. Le figure vi sono a vari colori; il fondo d'oro. Cristo benedicente, col capo adorno di nimbo crociato, la sinistra reggente il volume del Vangelo, luce del mondo, assiso sopra ricco trono, vi tiene il centro; ai fianchi del trono, i Ss. Protaso e Gervaso; presso al dossale, volanti, gli arcangeli Michele e Gabriele; sotto, a forma di busto,

le Sante Marcellina e Candida; nel mezzo, S. Satiro. Ai lati estremi, in mezzo a quattro alte palme che escono da piccoli vasi, una piccola storia per lato in cui sono riuniti gli estremi di una pia credenza, riferita da Gregorio da Tours (secolo V); secondo la quale S. Ambrogio sarebbe apparso ai funerali di S. Martino, nella città medesima, mentre egli si stava in Milano. La doppia scena è raffigurata, a destra, da S. Ambrogio, celebrante il rito divino, riscosso dal suddiacono, che lo vede assorto ed immobile all'altare; a sinistra, dal medesimo santo in abiti pontificali che compie il rito funebre intorno alla bara del vescovo Turonense. Queste figure e queste storie ci sono dichiarate dalle leggende, talora in cattivo greco, più spesso in buon latino, che stanno dintorno, diversamente disposte, ai soggetti. È così che i motti: *Mediolanum* e *Turonica* contrassegnano le storie su cui pendono; nelle quali è possibile ammirare un'arte ingenua, sebbene difficile sia definire se piuttosto decrepita che bambina.

Questo celebre mosaico, appoggiato in alto sull'arco trasverso, nasce in basso al cominciare della concavità della forma emisferica, ed è intorno corniciato da fascie non senza certa eleganza di meandri e di volute vegetali. Agli estremi, su capitelli, del VII secolo, posano due degli animali evangelici, il toro ed il leone.

Anche il piano verticale dell'emiciclo era una volta tutto messo a mosaico e a pitture. Avanzi visibili e memorie scritte ce ne attestano l'antica esistenza. Negli intervalli della parete tra le finestre, figuravano seduti ed in vesti pontificali, soprastanti ai loro seggi, le immagini dei vescovi suffraganei del metropolita milanese, col nome scritto di fianco e sotto un motto tolto ai canoni disciplinari ecclesiastici. Stando ad alcuni criterii storici, la pittura sarebbe stata anteriore al XII secolo. Giova sperare che il restauro così felicemente condotto, come fu fin ora, non ommetterà di ristabilirla.

Dal presbiterio l'occhio corre involontario al pulpito. La sua combinazione strana, la ricchezza de' suoi ornamenti, le sculture figurate ond'è, quasi disordinatamente, coperto ne seducono lo sguardo. Esso è per intero di marmo, e si appoggia al pilo intermedio del terzo campo di crociera. Consta d'un alto parapetto ora liscio per tre parti, a base rettangolare, nascente da una cornice sostenuta per due lati, da un seguito di tonde arcature, tre al lato maggiore nella direzione dell'asse del tempio, due al lato minore. Il lettore sa diggià essere cotesta una ricomposizione dell'antico pulpito, guasto dalla caduta della vôlta nel 1196. Allora si trovava più presso all'altare. Nella nuova opera gli fu conservato l'antico organismo, ma i danni sofferti sono tuttodì evidenti. Il nome del restitutore appare da una iscrizione sulla faccia verso la porta, un Guglielmo de Pomo, soprastante alla chiesa, che vi aveva tale officio, infatti, al principio del XIII secolo. L'antichità della costruzione è indubbio. Pare fosse già tale all'epoca del mosaico applicato alla conca del coro; quindi, prima della prima metà del IX secolo, poichè colà, nella storia a destra del santo titolare, qualche cosa di simile vi è rappresentato, dove il diacono sta per leggere il vangelo. La tavola a pavimento del pulpito è variamente sostenuta: verso la parte dell'altare si puntella sopra un magnifico sarcofago cristiano del IV secolo, destinato certamente a qualche altissimo personaggio, ma senza iscri-

PULPITO DI S. AMBROGIO.

zioni o segno per conghietturarlo: intorno agli altri lati riposa, invece, sopra sette piccole colonne per altezza e per forma dissimili, ridondanti di sculture nelle fascie, nei capitelli, nei pennacchi, negli archivolti del più spiccato stile lombardo, e soprattutto, nella parte piana del lato verso la nave minore. Quivi, la faccia più interessante del monumento: lo stesso parapetto è coperto di sculture; e vi è rappresentata un'agape cristiana in aspetto più rituale che realistico, come doveva essere in più tardi secoli. Così, un preciso simbolismo si nota in altre figurazioni bibliche e leggendarie entro certi tamburi d'arco, fuor del posto antico, collocati tra il sarcofago e la soffitta del pulpito, e per dippiù, qui, anche un modo speciale d'intendere il rilievo; laddove nelle altre figure ed ornamentazioni, oltrechè di forme più rilevate e tondeggianti, mantiensi bensì la tradizione della lotta sociale tra uomini e bruti, e tra questi a vicenda, ma un vero e vario concetto consapevole di simbolismo non esiste. Coteste ed altre lievi differenze hanno fatto pensare ad una ricostruzione intermedia tra la originale opera, risalente all'VIII secolo, e la ricompo-

sizione, coi pezzi fratturati, alquanto disordinata del Pomo, al principio del XIII. La data fra le due sarebbe quella dell'XI secolo. Il principio ornativo ed il carattere figurativo, quel sistema di steli appiattiti, di foglie trilobate o a ventaglio, di nodi involuti, entro cui fiere sguinzagliate e boccheggianti si inseguono e si dilaniano, persisterebbero, però, egualmente per le tre epoche. esempio di lunga e indomabile vitalità dell'arte lombarda.

All'arte più antica e più grossolana è forza attribuire le due figure di bronzo attaccate l'una sotto dell'altra, sull'alto del parapetto verso la nave maggiore. È un'aquila la superiore che supplisce all'officio di leggio. la inferiore è una figura d'uomo assisa, un santo dalla testa cinta di nimbo con un libro alle mani. Nessuna ragione hanno per sè; e convien crederle avanzi di una antica decorazione del primitivo pulpito.

Per quanto dall'indole di queste note ci sia imposto di correre, ancora una parola sul sottoposto sarcofago. Per diversi cospicui personaggi fu detto sia stato il deposito, fra cui del generale di Teodosio, Stilicone. Sarebbe più spontaneo riputarlo quello di due conjugi d'alta famiglia patrizia, dall'apparire costante delle due figure in tutte le storie, sia a forma di busto, sia a forma di piccole figure intere. Del resto, le composizioni ivi raffigurate spettano tutte al vecchio o al novo testamento. Il coperto a versanti inclinati, benchè non se ne conosca la parte superiore, ingombra, com'è, dalla muratura che sostiene il pianerottolo del pulpito, ben poco risponde all'avello, sia per forma, sia per qualità di marmo, quantunque il tempo e il carattere cristiano vi siano analoghi. Da uno dei timpani delle teste, verso la porta, il monogramma di Cristo e il presepio dall'opposta parte lo dicono abbastanza, mentre, sul fianco verso la nave maggiore, si hanno, in mezzo, i busti dei due conjugi; al fianco destro, i Magi; e al sinistro, i fanciulli Maccabei. Sotto, poi, sulla faccia dell'arca, a creder nostro, Cristo in mezzo ai Profeti ed ai padri dell'Antico Testamento, i quali cominciano sui lati, col sagrificio di Abramo e finiscono coll'ascensione di Elia sul carro di fuoco. Verso la minor nave, vi corrisponde Cristo trionfante in mezzo agli apostoli, e nella fascia inferiore, il simbolo del gregge divino.

Il serpente di bronzo che sta dinnanzi al precedente pilo sopra una colonna ed un piccolo capitello estraneo, è un'altra delle molte singolarità della basilica: intorno a lui sonosi affaticati indarno gli archeologi per trovarne l'origine ed il senso. La credenza popolare ha sciolto il dubbio al modo suo, dicendolo il serpente di Mosè, destinato col sibilo ad annunciare la fine del mondo. Emblema probabile d'una divinità pagana, fino oltre alla metà del secolo XVI, fu oggetto di preci e di voti alle madri popolane per liberare i loro figli dai vermi. Da tre anni fu posta di riscontro un'altra eguale colonna col simbolo, in bronzo, della croce; a restaurare ciò di cui memorie scritte e figurate ci attestano l'antica esistenza.

Percorsa così la maggior nave, passiamo alle minori.

Appena entrati a destra troviamo, in alto, infissa sul muro un'antica immagine del santo Dottore. Essa è di stucco colorito col nimbo di bronzo. pare copia d'una immagine contemporanea, come accenna la sottoposta iscrizione, e dall'acconciatura del capo

e delle vesti sembra accettabile giudizio. Ad onta della sua rozzezza, uno spiccato tipo di serietà e di mansuetudine vi si disvela.

Sotto alla medaglia del Patrono, sta l'avello di pietra in cui fu deposto l'arcivescovo Ansperto, morto nell'881, di cui più volte fu cenno, come colui che fece costruire l'atrio della basilica. Le sue virtù vere ed i suoi fasti sono riferiti nella lunga iscrizione che gli sta sopra.

L'intercolonnio che segue è aperto a passaggio per una via laterale. Forse era un'antica cappella: oggi non ne rimangono che le pareti dipinte a fresco, ma in istato deplorabile. A destra, una « deposizione di Cristo » in mezzo a molte figure, pare di *Gaudenzio Ferrari*: però, opera dei suoi anni innoltrati; o meglio, dello scolar suo *Giovan Battista Della-Cerva*. La stessa mano s' intravvede in altre figure dalla parte istessa. Dal fianco opposto, si riconosce quella di *Bernardino Luini*, nel S. Antonio che sta sulla faccia del pilastro; e per certo doveva essere suo il resto, compresa l'andata di Cristo al Calvario coll'incontro della Madre, pittura sotto vetro, maltrattata da nefando restauro. Era già presso il maggior altare.

Nei successivi cinque intercolonnii si trovano altrettante cappelle, ivi aggiunte, sfondando la parete originale del tempio, parrebbe, tra il XIV ed il XV secolo, per farvi luogo agli altari secondari esistenti, come in altre nostre antiche chiese. L'ornamentazione attuale le fa credere anche più volte restaurate. Presentemente, si veggono, come notammo, separate dalla basilica. Nella prima trovasi il frammento d'un davanzale di avello, in origine al posto dov'è oggi l'altare. Rappresenta alcuni membri della famiglia Della-Croce presentati alla Vergine da S. Antonio abate e S. Giacomo. Lo stile è quello della prima metà del secolo XV, e tiene in particolare quello di *Jacopino da Tradate*. Gli altri frammenti sono d'altra mano e d'altro tempo. La seconda fu così accomodata ad onore di S. Marcellina, la madre del Patrono, dopo che vi furono trasferiti i suoi avanzi mortali (17 luglio 1812). La statua a ginocchioni che la raffigura è di *Camillo Pacetti*. Alle seguenti due cappelle prive di cosa alcuna interessante per l'arte, succede la quinta dedicata a S. Giorgio: i fianchi sono frescati da *Bernardino Lanini*, con, a destra, « la vittoria sul drago »: a sinistra, « il martirio del santo »: sopra, due lunette egualmente del *Lanini*: e meritevoli di attenzione maggiore i putti che scherzano entro una spalliera di frutti, dipinta nella volta dell'arco. Il pittore vi ha lasciato il proprio nome. A lui si attribuisce pure la tavola dell'altare, composizione del tutto Raffaellesca.

La cappella successiva, d'un aspetto assai più vasto, e ristaurata col gusto della metà del secolo scorso, nulla ha in sè se non alcune lapidi sepolcrali; e sull'altare una tela più petulante che magistrale del *Lanzani*. Essa mette, dal sinistro lato, all'antica basilica Fausta, dove S. Ambrogio depose i resti mortali del fratello Satiro, vicini a quelli di S. Vittore, onde fu detta di S. Satiro e anche di S. Vittore *in ciel d'oro*; e questo nome l'ebbe dal mosaico a fondo dorato, ond'è incrostata la tazza; la cappella anticamente costituiva l'ultimo campo d'una basilica, cui si connetteva l'abside. In effetto, le ultime esplorazioni (1859), in occasione del ristauro, hanno dimostrato quivi l'esistenza d'una piccola basilica a tre navi,

e la sua forma esteriore si vuol veder riportata dal mosaico del coro, nella storia a destra. È notevole la costruzione non meno che la forma di questa vôlta emisferica. Essa è composta di tubi vuoti disposti circolarmente ascendendo, e stringendosi a forma spirale, come il battistero di S. Giovanni a Ravenna; e la tazza posa direttamente sulle pareti antiche della cappella, senza pennacchi ovoidali, lo spazio risultante di triangoli mistilinei essendo riempito da un piano orizzontale. Questa combinazione edilizia condusse a crederla una ricostruzione del V secolo. La cappella ha pure una cripta, dove entro un sarcofago cristiano si reputano serbate le reliquie dei due santi nominati. La cripta, però, sembra opera praticata in tempo posteriore alla ricostruzione della cappella, mediante un piano intermedio. I mosaici della vôlta e delle pareti sono assai interessanti per la storia dell'arte, come che appajono non più tardi del V secolo. Nel centro del catino havvi l'immagine del santo titolare, S. Vittore, in mezzo ad una corona di fiori e di spiche, portando il monogramma del Cristo. ai pseudopennacchi i simboli degli Evangelisti. alle pareti laterali di sinistra, tra le finestre, S. Ambrogio in mezzo, ai lati i santi Gervaso e Protaso; dall'opposta fronte, S. Materno in mezzo, i Ss. Felice e Naborre; i loro nomi si hanno scritti sopra il capo, e questi sono senza nimbo, segno d'antichità, al che si aggiungono i pallii e le teste rase al modo romano. L'abside che occupa il fondo della cappella venne riordinata nel nuovo ristauro, secondo l'antica forma delle fondamenta. del pari, si adoperò per un'assicurazione accuratissima del cadente mosaico del catino.

Il passaggio che precede questa cappella recava ai lati due dipinti a fresco di *Gio. Battista Tiepolo*, « il naufragio di S. Satiro e il martirio di S. Vittore, » ora trasportati sopra tele e collocati nella vicina sagrestia. All'ingresso di questa, una colonna in marmo con capitello corinzio della decadenza romana, vestigio di un antico edificio di quell'epoca, quivi esistito.

Nella sagrestia, detta delle messe, un « S. Bernardo in gloria » del medesimo *Tiepolo:* un « S. Ambrogio » di *Carlo Francesco Panfilo.*

Uscendo da questa sagrestia, a destra, ancona a tre comparti, « B. V. col putto, fra i Ss. Gerolamo ed Ambrogio », di *Bernardo Zenale.*

Oltrepassata la cripta, all'ingresso della sagrestia dei canonici, « Cristo fra i Dottori » di *Ambrogio Fossano* detto il *Borgognone.* Lavoro debole

Discendendo verso l'ingresso della chiesa, le cappelle di fianco per intero chiuse dall'attuale ristauro, ad eccezione dalle alte finestre ad arco tondo, quali suppongonsi essere state in origine.

Nell'ultima cappella si è accomodato il battistero. La vasca battesimale è opera recente, ben congegnata di nuove opere e di avanzi vetusti. La pittura a fresco sul muro di fronte, qui trasportata, « Cristo in mezzo a due angeli », è altra opera assai dilicata del *Borgognone*, benchè non perfettamente conservata. Altri quadri di piccol conto, che erano nelle cappelle a sinistra, sono sparsi per la chiesa. Ricordiamo invece sulle porticine del sinistro campanile a modo d'architrave, un bassorilievo rappresentante un baccanale di fanciulli, lavoro, ci pare, del VII secolo.

Non si lasci la basilica, senza vedere altri monumenti d'alto interesse

d'arte, come sono i sei bellissimi libri corali, per intero di velino, alti centim. 60, larghi 40, con grandi iniziali istoriate, della fine del secolo XV o dal principio del seguente, in cui splendono le mani del *Suardi-Bramantino* e del *Fossano-Borgognone*, e già s'intravvede quella del *Luini Bernardino*, nelle parti incomplete, come ne rimangono, infatti, non poche. Parecchi stemmi ci avvertono che più d'una famiglia patrizia vi concorreva per la spesa: ma pare più siano stati gli abati istessi che la sostenessero. Le iniziali minori vi sono pur notevoli, e la scrittura comune, gotica, delle cosidette lettere di forma, è stupenda. Anche le rilegature di cuojo e di ottone sono le originali e degne di osservazione. Il quinto dei volumi, quello segnato *E*, è il più ricco di miniature.

La sagrestia del Capitolo canonicale possiede, del pari, alcuni pezzi rarissimi di orificieria del miglior tempo. La teca degl'Innocenti, quivi recata dalla soppressa chiesa di S. Francesco, piccolo cofanetto rettangolare (centim. 25 per 20), la cui fascia per tre lati del rettangolo è stupendamente istoriata con figure d'argento, ora semplice, ora dorato, ad alto cesello, spiccanti da fondo di smalto oltremarino costellato d'oro. Nella faccia di fronte in cinque scomparti, sono le storie del Cristo nel presepio, dei Magi, della fuga in Egitto: ai due lati, in tre comparti stanno gruppi di Santi, S. Francesco che riceve le stimmate, dalla cui chiesa proviene, i Ss. Gervaso e Protaso dall'opposto lato. È lavoro egregio della prima metà del secolo XV.

Quivi, del medesimo stile acuto, è una greve Pace d'argento, adorna di dorature, con una *Pietà*, magnifica cesellatura, dono di Francesco Sforza, a quanto pare, perocchè vi si hanno e le sigle e gli stemmi suoi.

Fra le minori cose della sagrestia, e nonostante la poca nobiltà della materia, com'è l'ottone, l'artista non deve dimenticare due ostensori del secolo XV, conformati entrambi secondo il rito ambrosiano; l'uno, il maggiore, esagono, può riguardarsi quale uno di quei modelli di arte acuta che gli arredi religiosi dei tempi successivi non hanno saputo, non che superare, eguagliare giammai. L'altro di minore importanza, ma del medesimo tempo e più modesto del primo, ha il pregio di recar il nome della donatrice, una Jacopina de' Crivelli.

Altri non meno preziosi tesori d'arte si conservano nella sala capitolare. La croce processionale d'argento laminato e cesellato con getti del medesimo metallo, opera del secolo XII (1125), ma con pezzi aggiunti nel secolo XVI, come sono la figura del Crocefisso e un'immagine del primo arcivescovo Borromeo onde ne è offesa l'integrità. All'incontro, nella prisca purezza e conservatissimo si mostra il magnifico messale donato da Giovanni Galeazzo in occasione della sua coronazione a primo duca di Milano (1395); della quale solenne cerimonia appare la scena splendidamente raffigurata in una delle prime pagine del volume. Si compone di velino puro; la scrittura è quel gotico di forma tonda, comune ai libri canonici, ma qui nitidissimo e fermo. Sarebbe stato finito nel 1370 da un *Fazio dei Castoldi*, beneficiato di S. Eufemia, di cui la testimonianza autografa, in fine del libro, contrasterebbe colla dichiarazione, posta nel proemio, essere lavoro commesso da Giovanni Galeazzo. Si è supposta l'opera di minio posteriore di tempo;

fatto che non contrasta cogli usi del tempo. Prendendo ragione da una leggenda che contrassegna una delle tavole, sarebbesi condotti a stabilire il nome dell'autore delle miniature, un *Anovelo da Imbonate*; famiglia d'artisti, poichè ne vedremo in seguito alcun altro del medesimo casato.

Uscendo dalla vicina porta verso il lato di tramontana, trovasi un lungo braccio di portico ad archi tondi nello stile del più squisito rinascimento. È questa la canonica cominciata, nel 1492, da *Bramante da Urbino*, per ordine di Lodovico il Moro, e rimasta Incompiuta per cagione dei successivi avvenimenti politici. Non pochi documenti del tempo attestano cotesta origine. I ritratti del duca e della duchessa nel muro dell'arcata maggiore, all'ingresso, basterebbero ad attestarla. Malgrado le male aggiunte sofferte, questo tratto di portico merita davvero l'epiteto spesso inconsideratamente prodigato di Bramantesco per la misura delle proporzioni, la purezza e l'eleganza delle forme, la leggiadria dei capitelli e delle porte decorative, condotte a scalpello. Sono notate alcune colonne a forma di tronco diramato, capriccio non raro nelle fabbriche del tempo. Le targhette nei capitelli con stemmi di nobili famiglie milanesi indicherebbero quanto il concorso di queste non sia venuto meno alla fabbrica, come allora era costume nelle cose pubbliche.

Nel centro della corte elevasi una piccola chiesuola detta di S. Sigismondo, e anticamente S. Maria *Favens-ægris*, dal popolo corretto in *fava greca*. Nulla ha di notevole se non i segni d'una singolare vetustà.

A Bramante viene del pari attribuita l'architettura del vicino monastero. Certo è che, approfittando del vecchio cenobio, vi furono dei due vasti cortili gittate le fondamenta nel 1498 dal medesimo Lodovico il Moro, ad istanza, probabilmente, del fratello cardinale Ascanio, il quale, come commendatario, ne raccoglieva le pingui rendite e vi aveva l'anno precedente immesso i Padri Cistercensi in sostituzione di quelli di S. Benedetto, dal 783 rimastivi fino al 1425. I due cortili hanno, davvero, aspetto oltre ogni dire grandioso ed ardito: perfettamente quadrati, della misura per ciascun lato di metri 60, eguali entrambi, e divisi da un corpo di fabbrica, nel quale era una volta il magnifico refettorio di cui le pitture di *Calisto da Lodi* vennero trasportate al palazzo di Brera. Non hanno di diverso che l'ordine architettonico, meno ricco il sinistro, dorico, a fronte di quello destro d'ordine jonico con più moderati archivolti. Egualmente, però, ne sono alti ed aperti gli archi, a sottili pennacchi, che riposano sopra una sezione cubiforme di trabeazione, interposta tra l'impostarsi dell'arco e la tavola del capitello. Se all'insigne architetto d'Urbino si può attribuire cotesto sforzo di statica, è difficile ammettere di lui egualmente l'ordine architettonico delle cellette soprastanti, divise da piccoli e sproporzionati pilastrelli. È meglio credibile che ciò si debba ad un ajuto del *Bramante*, come potrebbe essere il *Dolcebuono*, di cui travedesi, anzi, il timido senso artistico, incaricato di finir l'opera del maestro, il quale, infatti, lasciò Milano nell'anno successivo alla fondazione della nuova costruzione.

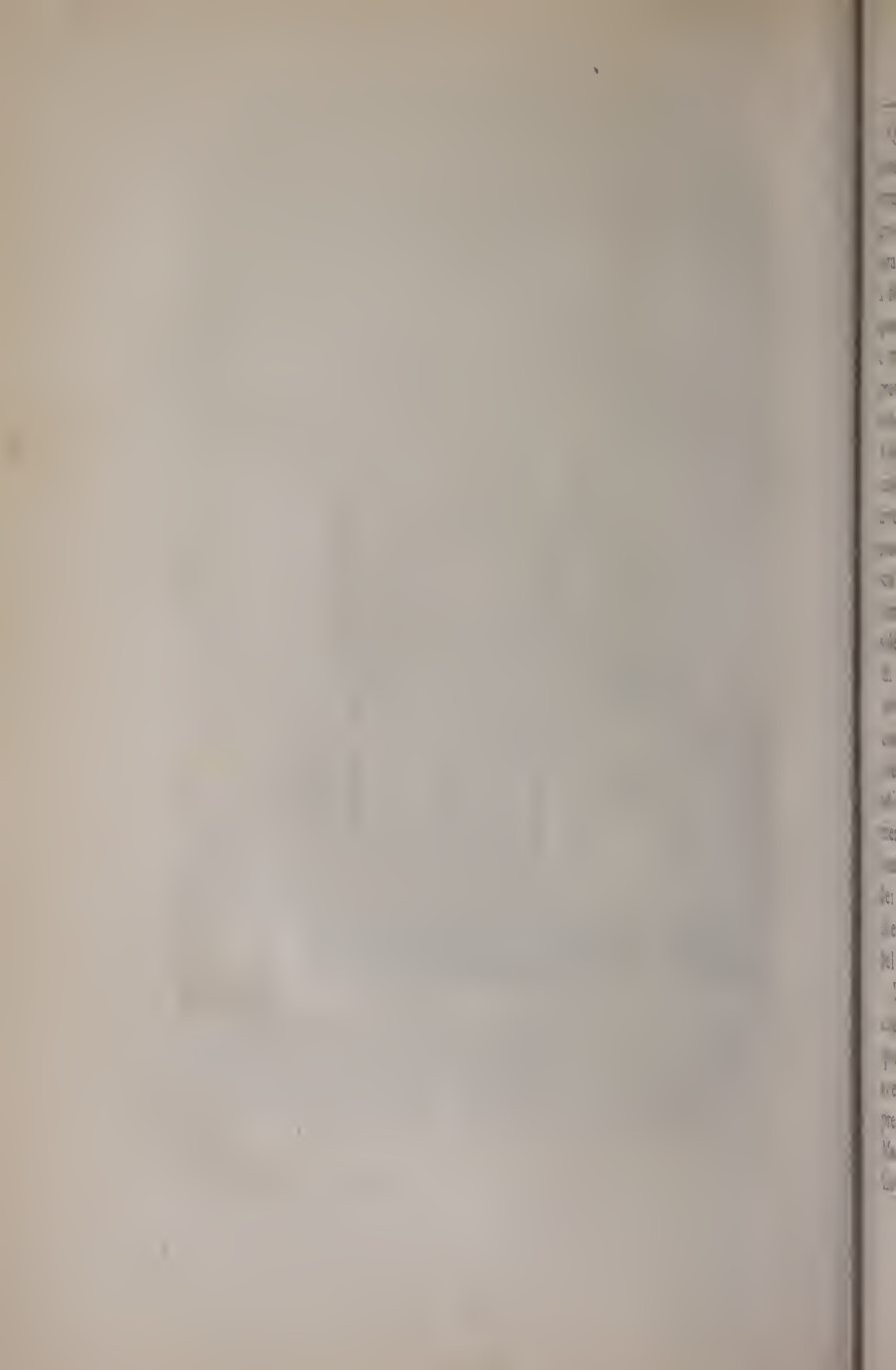
Soppresso l'ordine monastico nel 1799, d'allora in poi, come oggi ancora, vale ad uso d'ospedale militare.

S. EUSTORGIO.

Antichi cronisti e recenti scrittori accettarono la tradizione che le origini di questo tempio risalgano al IV secolo. Se non ripugna a credere che il terreno su cui sorge la presente basilica sia quello stesso su cui stava una fonte battesimale presieduta dal primo vescovo di Milano, S. Barnaba, o più probabilmente, da S. Cajo; se si può ammettere ben anco per vero che su di esso, per opera d'un loro successore immediato, quale fu S. Eustorgio (315-331), sia sorta una basilica, ripugna, però, all'arte di accettare che quella, oggi a noi davanti, sia, in tutto o in parte, costruzione di quell'epoca lontana, benchè rechi il titolo del Santo quale primo fondatore.

Dove non bastasse a persuadercene il pensiero delle rovine recate dagli Unni, nel V secolo, esposta al loro furore, come che allora in mezzo ai campi, gioverebbero a dimostrarlo le forme dell'abside, indubbiamente la sua parte più vetusta; la quale, non solo coll'aspetto delle finestre, ma colle sue forme grevi e basse, cogli archi di rinforzo alla conca a modo di forno, ci allontana dalle ultime eleganze dell'arte pagana per avvicinarci al mille. Tenere la chiesa a tre absidi, condotta sotto il dominio dell'arco tondo, tra il VII e il IX secolo, ci pare il meno lontano dal probabile, tanto più che l'ultimo dei nominati due secoli fu uno dei periodi più propizi all'arte ecclesiastica lombarda, di cui questo tempio è, per fermo, uno de' più grandiosi esempi.

S. EUSTORGIO.

Esterno della cappella di S. Pietro martire

Qualunque, però, ne sia stata l'origine, è oltremodo arduo designare come e con quale criterio artistico sorgesse, considerando i diversi modi o pili di sostegno nell'alto della chiesa, presso il presbiterio, talora perfettamente tondi, talora ed interpolatamente a fasci, per rimanere unicamente a fasci negli ultimi quattro pili verso la porta; i quali, poi, reggono loggie e matronei superiori alle navi minori, e per dippiù, presentano i primi due archi dal lato d'ingresso più ristretti dei successivi. Tutte queste irregolarità senz'ordine permettono di immaginar due o tre costruzioni l'una a ridosso dell'altra; prima, coll'asse nella direzione meridionale, cui corrisponderebbe lo stretto passaggio verso la via a destra del maggior altare; poscia un'altra chiesa a tetto, nella direzione attuale, ma non più prolungata del quinto arco, partendo dall'abside; infine, quella alla misura dell'icnografia esistente, di cui i primi due archi più brevi, divisi, costituir dovevano un nartece interno ed esterno. Ammesse cosiffatte ipotesi, e l'ultima specialmente che dovrebbe riferirsi al secolo IX, il criterio artistico può senza fatica persuadersi che, in quest'ultimo tempo propriamente, la chiesa riformasse nell'alto i tondi suoi piloni e qui e là, tutta si preparasse colle controspinte dei matronei per ricevere delle vôlte a crociera, che poi non ebbe, e si concedesse, intanto, il decoro del doppio nartece.

In difetto di migliori indicazioni, noi possiamo credere che tale la vedesse l'arcivescovo Ariberto quando (1034) la notava nel suo testamento; e doveva averla per degnamente accomodata già onde dar ricetto e prendere anche il titolo dalle reliquie mortali dei tre Magi, dono dei reduci Crociati, anzichè del vescovo Eustorgio, secondo troppo insussistenti credenze. Il

qual dono, peraltro, fu brevemente tenuto, trafugato come venne, nel 1164, per maneggi di Rainaldo, cancelliere di Federico Barbarossa, che, infatti lo recò alla città di Colonia, nella cui cattedrale serbasi ancora oggetto di curiosità e di venerazione.

Nè gran fatto diversa è lecito immaginarla sessant'anni dopo, allorchè ebbero ad insediarvisi i frati predicatori di S. Domenico (1227). La nuova milizia era intenta a fabbricarsi, al lato settentrionale della chiesa, i suoi quartieri, quando uno di quegli eventi che sono una sventura ed una buona fortuna insieme per una società nascente, le chiamò le simpatie ed i favori dei cittadini. Il loro capo, inquisitore generale per la Lombardia, Pietro da Verona, ardente persecutore dei nuovi eresiarchi, veniva proditoriamente trafitto a morte, con un suo compagno, presso Barlassina, a mezza via tra Milano e Como (6 aprile 1252). Il cadavere fu portato a Milano e deposto in S. Eustorgio, e diede luogo ad un vero trionfo: dove, a voce di popolo, ebbe la corona di martire, per avere, più tardi, quella di santo. L'Ordine domenicano ne fece suo profitto, e la chiesa porta ancora splendidi i segni della devozione fervente onde il santo fu oggetto durante i primi secoli successivi.

Prima il Comune, che aveva a capi uomini come Oldrado da Tresseno, e sentiva la propria incolumità involta nella difensione dell'assassinato, concorse col pubblico denaro all'edificazione del chiostro; poi, i primati, Torriani e Visconti, alla vigilia di contendersi l'usurpazione del dominio della morente repubblica, fecero a gara onde dotare il tempio e vestirlo delle opere dell'arte. E una circostanza particolare s'aggiungeva a far queste più sontuose. Era il momento in cui all'onore di sepoltura entro il ricinto del tempio,

fin allora riservato ai regnanti ed ai ministri dell'altare, si cominciava ad aspirare anche dalle famiglie patrizie. S. Eustorgio aveva già davanti a sè e d'intorno un cimitero pei cristiani; veniva, quindi, tanto più facile passare dall'esterno all'interno dei muri; e di cosiffatti depositi, cui l'arte ha prestato la sua mano, nessuna delle chiese della città va più ricca e più attraente di questa.

Si cominciò, peraltro, dallo interno: durante il pontificato di Ottone Visconti (1278), pare siasi atterrata la divisione del nartece e lo spazio fosse unito alla chiesa. Fu allora, certo, che si provvide alla costruzione delle vôlte (1290), a spese di Uberto Visconti, fratello di Matteo I, che le limitò, però, a quelle sul maggior altare, ed al tempo istesso, si cominciò ad erigere l'alta e bella torre per le campane (1297-1309).

Ma si procedette ancor più innanzi.

Alla fine del XIII secolo, i loculi o tombe delle famiglie patrizie si appoggiavano al suo muro esteriore verso mezzogiorno. Bastava il traforo d'una parete per raggiungere l'intento. Di qui il principio delle cappelle di quel fianco, la distruzione forse di qualche matroneo per ampliarle, e il diverso aspetto architettonico esteriore di questo lato. I primi a chiedere cotesta intrusione furono i Della Torre, i Visconti, i Castiglioni (1297).

Il tumulo del martire domenicano era stato, infrattanto, elevato poco alto da terra nella chiesa, sotto la quinta arcata a sinistra; e mostravasi circondato da una difesa di pietre a trafori. Era ben povera cosa, dove crescevano diggià parecchi nuovi avelli marmorei da eclissare l'umile tomba del santo. Dobbiamo all'arcivescovo Giovanni Viscònti, continuatore del patrocinio della famiglia verso il monastero, d'aver com-

messo l'opera a *Balduccio da Pisa*, che, secondo taluni e molto probabilmente, trovavasi in Milano per Azone Visconti onde abbellirne il palazzo e decorare di bassi rilievi le porte della città, e forse erasi acconciato colla chiesa istessa per un monumento ai Magi. L'erezione del novo deposito si voleva degno della cresciuta venerazione al martire e dello splendore sempre maggiore del tempio, e se ne ebbe quell'arca pensile che ancora ammiriamo quale uno dei primi grandi lavori della scoltura nella Lombardia, ed il modello di gran numero d'altri. Come noteremo meglio a suo luogo, il monumento reca il nome dell'autore e la data 1339, l'anno istesso in cui cessò di vivere il principe Azone.

Nè qui si arrestarono i favori dei Visconti verso l'antica basilica. Giovan Galeazzo continuò l'opera d'Uberto (1392-1400), prolungando per tre intercolonnii la copertura della vôlta, e facendo dono della tavola di marmo divisa in nove comparti figurati a bassorilievo, che si vede sull'altar maggiore, che è, al certo, una delle più meravigliose cose di questo tempio; nè fece meno il secondogenito de' suoi figli, Filippo Maria (1413), poichè vi rifabbricò di legname il coro, che allora era davanti all'altare massimo e questo nel centro dell'abside, circondandolo d'un claustro di marmo e dandogli per compimento un ambone per la lettura al popolo delle Epistole e del Vangelo. Gli scrittori del tempo lo chiamarono *pontile*, a modo di ponte. Esteriormente, nel mezzo, verso la gran nave decoravasi di una porta sormontata da un crocifisso, secondo il rito ambrosiano, e fiancheggiavasi da due piccoli altari.

Non meno liberale dál canto de' privati cittadini gli corse il resto del secolo per onoranze d'arte. Già

gli Angeri, gli Stampa, i Caimi vi avevano costituito o rinnovato le loro celle mortuarie (1401); più tardi, sopravvengono i Crotti (1420), i Torelli (1424), i Crisolora (1442), i Busca (1462), gli Arluno (1473); per ultimo i Brivii (1484), i quali tutti si fanno a fondarvi nuove e splendide cappelle gentilizie, e non perdonano a dispendi per farle ammirate con quanto l'arte felice del tempo poteva prestar loro di meglio nella scultura e nella pittura. Tuttociò è vinto, peraltro, di lunga mano, dalla vasta cappella, ben si può dire da una nuova chiesa, che aggiunse alla basilica (1462) Pigello Portinari, gestore delle entrate ducali del banco mediceo in Milano, coll'opera del celebre Michelozzo Michelozzi, dove collocarvi la testa del martire domenicano, che, spiccata dal busto (1340), conservavasi all'adorazione, entro una teca nella sagrestia.

Nei primi anni del secolo XVI era ancor vivo il rispetto delle edificazioni dei due secoli precedenti. Così, nel 1505, vengono rinnovati gli stalli del coro anteriori al maggiore altare. Ma non tarda quella libidine di varietà e di allivellare tutto allo stampo del gusto contemporaneo, che è la dissoluzione dei monumenti dell'arte. Si cominciò dal coro medesimo (1537). L'opera marmorea del secondo decennio del secolo XV andò distrutta e con essa si rimosse l'altare, dono di Giovanni Galeazzo, ponendolo fuor di posto e spogliandolo del suo impianto originale: si elevò il piano dell'abside, e lo si pose fuor d'ordine e misura, creando una cripta, che non è una cripta, sopra colonnette tolte dal chiostro, per esso donate dal duca Filippo Maria. Quindi, rovine sopra rovine; con che la conca dell'abside imbrattata di stucchi che la deformarono; principio del delirio, più che arte, di larvare

l'antico con cementi d'ogni specie; tanto che cotesta incondita trasformazione a vista si estese a tutta la chiesa, all'atto di coprirne le ultime vôlte (1589), azzimandola a nuovo in modo da renderne irreconoscibili le pure vestigia primitive.

Ad opera così malaugurata era facile tener dietro: e nei due secoli successivi vi si gavazzò per entro. L'altar maggiore è di nuovo ricomposto dal *Ricchini* (1658) con statue di legno, con massi tufacei, per simulare, concettino da seicentista, un Calvario da teatrino. Poco dopo, da lui o da alcun suo scolare, è raffazzonata la fronte della chiesa, e rinnovata la porta, mentre vi si accomodava il vecchio cimitero. L'esempio diviene regola: ad una ad una le molte cappelle della chiesa sono guaste a titolo di restauro dalle famiglie patronali; e quando da queste si trovano abbandonate, sono le confraternite che le fanno lor proprie, o lo stesso Monastero, i quali per fregad'innovazioni, ampliano, pingono, stuccano, deturpando sempre, e ciò fino a due o tre volte in un secolo, imponendo loro novo titolo e novi nomi, secondo lo spirito del tempo.

Ma il colpo di grazia le sopraggiunse colla remozione dell'arca di *Balduccio*, dal primo ed originale suo luogo nella chiesa, tramutandola nella cappella di Pigello Portinari, ed allogandola a ridosso e dietro d'un barocchissimo altare, il punto manco acconcio non che per lo studioso, pel popolo, onde vederlo, quasi fosse vergogna da coprire. Era un atto di sommessione al prepotere della decadenza artistica. Che se non può affermarsi essere stata questa l'occasione in cui diedesi di bianco alle pitture onde la rivestì l'amore del Portinari, e di cui se ne imbrattarono, del pari, le magnifiche terre cotte tinte di colori e messe ad

oro, certamente non trapassò senza l'ironica compiacenza d'avere aggiunto un lauto strato di bianco al primo gittatovi sopra onde rimovere ogni sospetto del tesoro sepolto.

Chi lo crederebbe? conviene discendere oltre alla metà del secolo di cui percorriamo la china per trovare chi dia moto a quell'opera onesta e religiosa dello scoprire le antiche forme vandalicamente sepolte, del riparare e del ricomporle ove sia d'uopo, ridonando novo e inaspettato lustro al tempio. Santo ossequio cui irridevano i Cisalpini del 1796, martellando, qui come altrove, gli stemmi gentilizi che sono la parola d'un tempo, e che non era sentito ancora nemmanco quarant'anni fa (1836), quando ristorandosi la cappella Brivio per opera d'un architetto, di cui val meglio tacere il nome, vi si distruggevano forme, leggende e date storiche, e per colmo d'ingiuria si scomponeva la bella ancona del *Borgognone*.

La rapida esposizione storica che seguiamo vorrebbe che toccassimo delle nuove opere, quelle dell'ultimo decennio, che hanno rinnovata la faccia del tempio, così internamente come esternamente, cominciando coll'atterramento delle luride casipole addossate al fianco suo meridionale, dopo che, anche di qui, venne rimosso l'ultimo resto di cimitero, lasciato dopo lo sgombro (1670) di quello della piazza. Ma di questo miglioramento edilizio, cui concorse il Comune (1862), e di quelle altre opere ben più importanti che da dieci anni, a merito grandissimo della Fabbricieria, hanno ricomposto e ricompongono viemmeglio la basilica Eustorgiana, vendicandola dalle nefande brutture degli ultimi due secoli, prenderemo a far parola nella parte descrittiva, a cui ormai non ci resta che di rivolgerci.

La fronte della basilica è per intero di nuova costruzione, mantenuti, però, in ogni punto i vecchi lineamenti ed accessori. L'architetto *Giovanni Brocca* vi diede il disegno nel 1863: l'opera seguì senza indugio; e dessa procedette tanto da venire scoperta nell'agosto 1865. Il nudo laterizio vi tiene il principal dominio, com'è di tutto il resto del tempio. Le linee del tetto scendono frangiate da un corso d'archetti: le finestre girano in alto cuneate di marmi; così le teste dei contrafforti: per intero di marmo sono le porte. Cinque vi sono le finestre, tutte ad arco tondo; tre bifore, due monocole, quali diedero a divedere gli scandagli murali. Lo studio maggiore dell'architetto fu posto nell'armonizzare questa fronte, improntata d'un carattere che tocca la metà del XIII secolo, col fianco il quale ci trasporta, colle sue forme, ad un secolo dopo.

Le sculture, così figurative come ornamentali, sono dello scultore *Luigi Cocchi*, condotte secondo i disegni dell'architetto. Al pittore *Agostino Caironi* si devono le pitture ai timpani semicircolari delle porte: nel mezzo, « la B. Vergine circondata dai Magi »; a sinistra, « S. Eustorgio »; a destra, « S. Pietro martire ».

A destra, sul piano della fronte, la cappella dei Brivii (1484), restauro contemporaneo alla fronte, dell'architetto *Enrico Terzaghi*.

Del medesimo il riordinamento del fianco, già stranamente deturpato. Il lavoro, iniziato nel 1866, continua tuttora. Alcuni patroni delle antiche cappelle gentilizie concorsero alla spesa. La è questa una delle parti più belle e più originali dell'edificio.

Al medesimo architetto *Terzaghi* spetta il disegno della porticina e dei fianchi che abbracciano l'andito, antica direzione della chiesa verso una piscina, detta il fonte di S. Barnaba, esistito fino al principio del secolo scorso. Cotesto fu il primo esperimento di ristauro, nel 1864.

Proseguendo nel giro del fianco, si affaccia, preminente allo spettatore, lo sfondo della cappella di S. Giuseppe. Era della famiglia degli Arluno: fu ristaurata nella seconda metà del secolo XV da Melchiorre degli Arluno: le sue sigle si vedono ancora negli stemmi scalpellati ai contrafforti angolari dell'edicola. L'architetto, non è difficile a riconoscerlo, fu quel *Pietro Solari* che ebbe mano alla chiesa del Carmine, e a molti edifici della seconda metà del XV secolo come vedremo. Le finestre acute meriterebbero d'esservi smurate.

Può da questo lato considerarsi l'antica abside della basilica e raffrontarla colle parole da noi dette per tenerla non anteriore al VII secolo.

L'interesse maggiore ci chiama alla grande edicola per Pigello Portinari elevata (1462) dal fiorentino architetto *Michelozzo Michelozzi*. La cappella ha forma cubica fino alla cornice del tetto: più in su si compone a tamburo di sedici faccie; una finestra circolare è in ciascuna, e termina a tetto lombardo inclinato, con sottile e traforato cupolino prettamente Bramantesco, nel centro. Al lato posteriore, si ripete e si connette, a guisa d'abside, la medesima conformazione edilizia, in minori misure; la cupoletta poligonale si stringe entro otto faccie. Due grandi finestre acutangole, una per lato della maggiore edicola, vi aprono il varco alla luce. Le faccie dei due corpi cubiformi mostrano il nudo laterizio; quelle dei tamburi, rinserrate ai fianchi da pilastrelli, vanno intonacate di calce e graffite al modo lombardo. Gli stem-

mi dei Portinari, — una porta tenuta in mezzo da due pardi rampanti, — vi stanno in modi e luoghi diversi apposti, colle insegne tolte via dallo scalpello degl'iconoclasti repubblicani del 1796. Le particolarità più osservabili e più significanti sono le ricche e varie corniciature di nuda terra cotta. Vi hanno tutte le forme e tutte le eleganze tectoniche degli edifici d'arte romana ai tempi degli Antonini. Già, al 1462, si scoprono penetrati in Milano il gusto e le forme del neopaganesimo; e vediamo chi ne fosse apportatore, senza discendere al *Lazzari* e senza immaginare un vecchio Bramante di Milano.

Di qui, s'abbraccia collo sguardo il superbo campanile. Cominciato nel 1297 fu terminato dodici anni dopo. Nel casello per le campane si nota il primo manifestarsi dell'arco acuto, cui l'architettura religiosa lombarda fin allora mostravasi restia ad accettare, in quella guisa che, più tardi, si rifiutò fino all'ultimo di abbandonare.

Entriamo per la maggior porta nel tempio.

È a tre navi; di forma basilicale, quindi, senza tramezzo: dalla porta maggiore al fondo dell'abside metri 70; questo l'asse maggiore, il minore metri 24, da muro a muro di precinzione, escluso pertanto lo sfondato delle cappelle. Otto campi di vôlta dalla porta all'abside. l'altare sorge sotto l'ultima delle crociere: i pili di sostegno sono parte a fasci, parte tondi: e questi, che s'alternano con quelli nella parte superiore del tempio, rimangono del tutto a fasci, e di seguito, per le ultime quattro arcate, cui rispondono per tre i matronei, con qualche segno di ciò nelle superiori. Strana e confusa combinazione che si estende anche alle navi minori, e che ha reso oltremodo arduo il concetto del restauro e lascia senza costrutto le osservazioni dello studioso!

Uno sguardo al carattere. — Non l'armonia qui, nè la maestà della basilica ambrosiana; ma gli elementi edilizi ci ricorrono allo sguardo. Come colà, il laterizio ne è la nota fondamentale. il marmo si intramezza, accentandone i movimenti i capitelli recano la medesima ornamentazione, senza, però, le medesime eleganze: eguale la mente, le mani sono diverse. Si noti, i capitelli dei pili circolari nelle recenti opere avere avuto non pochi rabberciamenti.

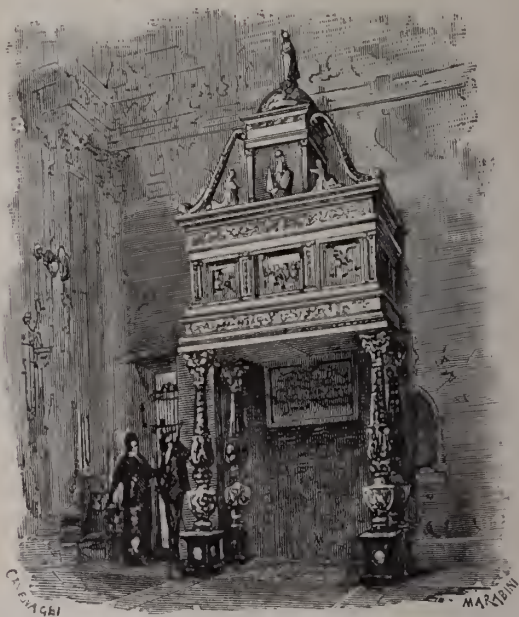
All'incontro di tutto ciò, nelle molte ed elette particolarità artistiche risiedono le principali attrattive della basilica.

Cominciamo dall'organo, nuova costruzione dovuta (1867) al nominato architetto *Brocca*. Fu sostituito al vecchio demolito che deturpava la chiesa all'ottavo arco di sinistra. Il ricomposto s'accorda in tutto collo stile dell'edificio, e vi tiene le forme d'un nartece interno corrispondente alla maggior porta.

Percorriamo il giro delle cappelle.

Della prima, a destra, la Brivio, abbiamo fatto cenno nel proemio. Costrutta nel 1484, portava la data incisa nella serraglia dell'arco, che andò perduta nel restauro del 1836, di cui va tuttora vergognosa. Disfatta allora la magnifica incorniciatura dell'ancona, non restano che le tavole dipinte da quel sommo che fu l'*Ambrogio da Fossano,* ed anche incomplete. Qui rimangono, la tavola principale, « una Vergine Madre col putto in grembo » seduta in trono, sul quale due angeletti volanti tengono uno zendado. Il restauro non ci sembra averla molto rispettata. In miglior condizione si affacciano le

minori tavolette, a sinistra, « S. Giacomo » vestito da pellegrino, e all'opposto, un « S. Enrico » in vesti episcopali; eleganti figure come tutto quanto usci da questo delicato artista.

L'attrattiva principale della cappella viene dal monumento a Giacomo Stefano Brivio, morto nel decembre dell'anno in cui la cappella fu eretta. Documenti di famiglia, ricordati per le stampe dall'Allegranza quasi un secolo fa, avrebbero dovuto chiamare ben più l attenzione sullo scultore suo, un *Tommaso da Cazzanigo*, scultore pressochè ignoto, sebbe-

MONUMENTO BRIVIO.

ne grande e che impareremo a conoscere, se non meglio, molto più per altre opere in Milano, che riputiamo di lui. Qui si mostra Bramantesco nel comporre, Mantegnesco nell'artificio del fare. L'arca, sospesa, è sostenuta da quattro colonne, lo stile dei cenotafi lombardi: solo che queste assumono forma di asta da candelabro vestita riccamente d'intagli. Il davanzale dell'arca è compartito da elegantissimi pilastrelli in tre campi con tre storie: quella dei « Magi alla capanna », nel centro; ai lati, la scena del « Presepio » e quella della « Circoncisione »: figurine agili, ritte, senza affetta-

zione, panni accartocciati. Vi è il fare dell'avorio, e vi si effonde il profumo che annuncia i Busti. Sul labbro della cornice « l'Eterno Padre benedicente in mezzo a due angeli chinati a ginocchio »: tipi semplici, forme ossose, emunte. Il monumento termina a cupoletta imbricata: una « B. Vergine col putto » ne tiene la cima. Il lavoro fu pagato al *Cazzanigo* mille e trecento lire imperiali, non più di lire italiane quattromila d'oggidì.

La seconda cappella, dedicata a S. Domenico, fu della famiglia Torelli fino al cadere del XVI secolo. Venuta in possesso dei frati, perchè da essa abbandonata, la rifecero di pitture, nel secolo XVII. Basta citare i nomi de' pittori, *Giovanni Battista del Sole, Carlo Cornara, Federico Bianchi,* i *Fiammenghini,* per toglierci animo a lamentare la rovina recatavi dall'umidità. Dei Torelli ci sopravanza il monumento elevato da uno dei più nobili famigliari di Filippo Maria, il conte Guido Torelli, al figlio Pietro, inclito guerriero, morto diciottenne a Carpi. Secondo il costume lombardo, come vedemmo e come vedremo ancora, l'arca funeraria reggesi sopra sei colonne a spire modonate. La faccia e i fianchi dell'avello sono accomodati ad archi inflessi, ed infossati a nicchia: alcune statuette le riempiono: nelle cinque anteriori, « la B. Vergine col divin putto », nel centro; « S. Giorgio, S. Domenico, S. Cristoforo, S. Eustorgio », ai lati: disteso sull'avello, il corpo del giovane Pietro in vesti di guerriero: un baldacchino gli sta sopra; due angeli ne tendono i lembi; « l'Eterno Padre » nell'edicoletta cuspidale. Questa la composizione; ignoriamo lo scultore: le forme accennano a tale che doveva appartenere alla fabbrica del Duomo; diremmo anche, che ebbe la sua educazione in mezzo ai monumenti veneti. Vi ha, dippiù, una singolare somiglianza coll'arca di Marco Carelli, nel Duomo, attribuita pel disegno a *Filippino da Modena,* per la condotta del marmo e delle figure a *Jacopino da Tradate.* L'arte di quest'ultimo, quella del suo Martino V, qui si riscontra, per vero, le teste piccole, le membra ottuse, i corpi molli, tondi, adiposi.

La seguente cappella, detta del Rosario, venne costrutta dai Crotti al tempo istesso dell'antecedente dei Torelli; oggi mostrasi sformata dalle ripetute ristaurazioni, ed in ultimo, da un ristauro del 1822 di forme Vignolesche. Intorno al medesimo anno vi furono portati gli avanzi lapidari della famiglia Caimi dalla or murata cappella di S. Ambrogio. Fra questi fu, qui, trasferita l'arca di Protaso Caimo, milite al tempo di Luchino Visconti. Essa vedesi assai poco acconciamente accomodata in alto, a destra, presso l'altare: crediamo in una prossima rimozione. Sul davanti di essa, v'ha la solita composizione dei maestri da Campione in tre riquadri. nel centro, il guerriero armato, presentato alla B. Vergine col figlio da tre santi; tre altri santi diversi in quelli dei lati. Nelle pareti della cappella, « la B. Vergine con S. Vincenzo e S. Rosa » ai piedi, è copia di quadro veneto: il S. Ambrogio a cavallo viene attribuito ad *Ambrogio Figino.*

La cappella quinta, di S. Tomaso d'Acquino, fu delle prime costrutte, nel 1297, per Matteo I, detto il Magno. Essa mostra come, in origine, queste avessero lieve sfondo, e non fossero destinate alla collocazione d'altari. A parte tale considerazione, la presente cappella sta a testimonio, nonostante lo stato suo ruinoso, di

quale magnificenza sapesse l'arte vestire cotesti depositi di famiglia, nella prima metà del secolo XIV. Imperocchè è tra il 1340 e il 1360 che stimiamo condotti i lavori che qui si vedono. Questi consistono del monumento marmoreo eretto a Stefano I e della vôlta e delle pareti dipinte, svelate dalla calce, nel 1868. Il monumento è un modello d'arte. È impostato nel muro, a due piani: dal primo, il terreno, sorgono due colonne profondamente ritorte a spira: sotto lo zoccolo, due leoni in moto: le prime vanno a reggere il piano superiore su cui posa l'arca funeraria: altre due colonne, in tutto simili alle sottoposte, portano il baldacchino cuspidale. La scultura figurata adorna in diverse parti il monumento. Nel davanzale dell'arca havvi una storia unita: nel centro, « la B. Vergine col figlio in grembo »; a sinistra, un devoto presentato da « S. Stefano », cui tengono dietro « S. Pietro Martire » e « S. Pietro Apostolo »: a destra, « S. Giovanni Battista » che presenta un'altra figura in ampia veste femminile col seguito dell' « Evangelista » e di « S. Paolo ». Sull'arca, e in cima d'un pezzo, in forma piramidale, una statuetta della « B. Vergine col putto »; ai lati due grandi leoni, portanti sul dorso un angelo in amitto. Il baldacchino gira ad arco circolare sulla composizione dell'avello, frangiato di minori archetti, levandosi, come si disse, cuspidale. Dal centro del triangolo mistilineo sporge, di mezzo rilievo, il busto del Salvatore, e due angeli sorgono sul vertice dei pilastrelli terminali d'angolo. Se noi guardiamo questa larga composizione, tutta di bianco marmo carrarese, ci sentiamo meravigliati della forma sua fina ed eletta; ma ci tocca ancor maggiormente la parte architettonica, che è migliore assai, in alcune parti, della figurativa. Il vivo contorcersi delle colonne a spira sono un miracolo d'ardimento, e i capitelli porgono segno della squisita eleganza del tempo. Tuttavia havvi qualche cosa onde nasce dubbio che questo monumento sia stato manomesso. Il dubbio ci è sollevato dal vedere sul piano superiore dell'arca quella piramide tronca così disadorna; e i leoni giacenti sul coperchio fuor di posto in corrispondenza colla base, colle teste rivolte egualmente, e gli angeli sul loro dorso affatto fuor di proporzione e senza ragione, cose tutte che accusano uno spostamento di elementi architettonici. Del resto, non havvi luogo a incertezze circa i due devoti; i quali devono raffigurare Stefano I, il figlio del magno Matteo, e Valentina Doria, sua moglie, morta nel 1359, trentadue anni dopo del marito, sulle ossa del quale volle essere deposta, causa, forse, della manomissione notata, e forse, d'una nuova arca, sostituita ad altra retta da quattro leoni, di cui due soli sopravanzarono. Il monumento di Stefano ci pare dei più belli e dei più ricchi; doveva andar coperto d'oro e di colori; del primo lo si vede ancora cosparso. Vi hanno, poi, parti finissime per intelligenza e perizia di scalpello; tanto che noi inclineremmo a crederlo, l'arca eccettuata, opera di *Balduccio*, e commessogli piuttosto dal fratello di Stefano, l'arcivescovo Giovanni, che dai figli Matteo II, Barnabò e Galeazzo, così poco concordi tra loro. — La vôlta a croce della cappella e le pareti dipendenti mostrano, ancor più, quale ne doveva essere la splendidezza originale. Le pitture, oggi in luce, furono svelate da altre loro sovrapposte che le nascondevano alla pub-

blica vista. Ciò avveniva al principio del 1868. Appartengono chiaramente all'epoca del monumento, ma sembrano di mani alquanto diverse. I quattro evangelisti seduti a cattedra, o dottori, come altri vogliono, hanno impronte affatto Giottesche o almeno non lombarde. Così, delle figure nel timpano dell'arco a destra, dove vedesi un « S. Giorgio » correre sul drago, in vista della smarrita donzella e di altre figure; sotto lo stemma del colubro visconteo. Ma quelle di contro, in cui travedesi una vasta composizione, quasi scena di santo seduto in trono, forse S. Tomaso d'Acquino, cui fanno coro un'adunanza di mitrati, di dottori e di monaci, come, ancor più, la sottoposta schiera di santi e di sante, entro un lungo compartimento ad archetti, ci danno meglio l'aspetto di cose nostrali, sia pel disegno più largo e piano, sia per un colore più succoso e potente. E vegga si, a prova, le prime figure a sinistra di S. Caterina, di S. Lazzaro, d'un S. Enrico, re, ecc. Ragioniamo per altro di rovine. — Sull'altare una tela di nessun conto.

La quinta cappella venne, nello scorso anno (1871), riordinata secondo disegno dell'architetto *Giovanni Brocca*, collocandovi l'antico Crocifisso, dipinto su croce isolata, a modo bisantino. La pittura, da ultimo diligentemente ristaurata, non ha grande valor d'arte: la croce, però, non manca di pregio, siccome antico dono d'un padre Gadio (1288), e che stette inalberata, a forma del rito ambrosiano, sul vertice del claustro marmoreo onde fu ricinto il coro davanti all'altare da Filippo Maria Visconti. Rimossa col coro la chiusura (1537), ebbe diversi tramutamenti fino a quest'ultimo. Le figure degli evangelisti, nella predella dorata, sono lavori contemporanei al restauro (1871), del pittore *Agostino Caironi*. Tutto il resto dell'altare, come il davanti della mensa, scolpito e messo ad oro, secondo lo stile latino del XII secolo, fu condotto conforme alle invenzioni dell'architetto *Brocca*. I fianchi della cappella hanno due grandi tele del secolo XVII, entrambe di *Antonio Lucini*; un « S. Vincenzo Ferreri », a destra; « Cristo con diversi santi domenicani », a sinistra. La vôlta ornata di stucchi, al modo della seconda metà del XVI secolo; è tra gli sfondi, dipinta da *Carlo Urbino da Crema*.

La seguente cappella, detta di San Giovanni, se non è così splendida per monumenti come quella di Matteo Visconti, ne va più abbondante contandone tre. Anche questa cappella era della famiglia medesima, ma di un ramo collaterale di Matteo. Qui, vivente, Gaspare Visconti, figlio di Uberto, si fece erigere l'arca che noi vediamo immessa nella parete di destra. Ciò dovette avvenire al principio del secolo XV, essendo egli morto assai vecchio, nel 1434, mentre qui è raffigurato quale uomo che non tocchi il decimo lustro. È singolare la somiglianza di disegno che collega questo monumento con quello della predetta cappella di Matteo, eccetto una maggior semplicità. L'arca, diffatti, riposa sopra due colonne spirali a profonde incavature come quelle e coronate da eguali capitelli. Lo zoccolo è diverso di forme; eguale pei due leoni a sostegno, ma questi in atto di riposo, e meno vigorosamente improntati. L'arca mortuaria, in alto, ha il davanzale compartito in tre campi: nel centro è il Visconti presentato alla B. V. dai Magi: a sinistra, ritti di seguito, « S. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista, e

S. Eustorgio »; a destra, « S. Pietro apostolo, S. Pietro da Verona e S. Giorgio ». Un drappo funerario copre l'avello: i suoi lembi mostransi trapunti di figure di santi, e di stemmi spogliati delle insegne, fra cui vi era quella dell'ordine della giarrettiera, onde il defunto andava insignito a seguito di missioni avute in Inghilterra. Il baldacchino superiore, però, è ben diverso dal monumento di Stefano. Non è che un cortinaggio tenuto, allo sparato, da due angeli: sotto, la statua della Vergine col bambino: sull'alto, alla cuspide, un gruppo di targhette, come quelle inferiori spianate dallo scalpello. Ma se, come notammo, le colonne a sostegno dell'arca hanno preso a modello quelle del precedente monumento visconteo, le figure dell'avello e le altre danno un'idea ben meschina dell'artista principale, che qui si dà a dividere aspro, rozzo, scompigliato, fatto da non recar meraviglia benchè posteriore di tempo a quello di Stefano, giacchè in ogni tempo, come vi furono gli ottimi, non mancarono i deboli ed i pessimi. Del resto, è il carattere tondo e grossolano del scuola Campionese. — Alla parete di fronte ci si mostra un altro monumento, murato entro la parete, che ha molta somiglianza con quello anzidetto, quanto alle colonne; alcuno lo reputerebbe parte di quello. Nulla lo testifica. Giova meglio crederlo opera contemporanea, e non altro, dell'opposta: la somiglianza delle colonne potrebbe essere voluta. La mano che scolpì lo specchio della bara è per lo meno assai diversa, più soave e delicata. Vi è rappresentata « la coronazione della Vergine per mano del Cristo glorificato »: schiere d'angeli loro stanno intorno: ai lati, quattro divoti, in ginocchio; due figure maschili, a sinistra; due femminili, di contro: i primi condotti da un angelo e seguiti da tre santi, « Pietro l'apostolo, Giovanni e Pietro martire »: le seconde condotte egualmente da un angelo e seguite dai « Ss. Paolo, Domenico ed Eustorgio ». Chi siano i rappresentati, ignoriamo, e non troviamo chi siasene occupato. Il diligente Litta ne fa una cosa sola colla pietra tombale infissa al disotto. È meglio accettabile siccome l'arca d'Uberto III Visconti, che fondò una cappella nella chiesa e volle esservi sepolto, cui il figlio Giovanni provvide di tomba, unendosi al padre, congiuntamente alla madre e alla moglie, verso il mezzo del secolo XIV. Le figure dei santi ci richiamano alle figure angolari del monumento di *Balduccio,* e non esiteremmo ad accettarle per opera di lui.

La pietra, murata di sotto, è propriamente quella tumulare di Agnese Besozzi, seconda moglie di Gaspare, morta nel 1417. C'è un'arte più larga e ambiziosa che non si riscontri nel monumento del marito, morto diecisette anni dopo. Essa è raffigurata distesa sul letto funebre, coi figli a'piedi, un grosso rosario tra le mani e una rigonfia cuffia sul capo. Gli scudetti agli angoli, come al solito, hanno perduto le insegne. La pietra doveva trovarsi distesa sul suolo o poco più alta, davanti al mausoleo del marito istesso; qui venne assai inacconciamente murata.

Nella cappella che segue, alcuni dipinti sopra tela senza valore. È noto però che fu già questa dei Torriani; anzi, la si vuole dedicata da Martino IV della Torre al santo guerriero omonimo. Oggi, di questa famiglia non serba ricordo: all'incontro, serba quella di Giorgio Aicardi, intitolatosi Scaramuccia Vi-

sconti per devozione a Filippo Maria, cui, fra i molti beneficii, dovette pure il dono della cappella istessa; lo che deve essere avvenuto intorno all'anno 1440. A un tempo di poco posteriore devono attribuirsi le pitture, scopertevi nel 1868, dallo strato di bianco onde vennero imbrattate al principio del secolo. Ancor prima di tal tempo dicevansi quasi perdute: oggi ancora, sebbene con molta accortezza e diligenza scoperte e riacconciate, confermano l'antico giudizio, parendo dietro un velo nebbioso, però non tanto che non vi si comprendano i soggetti. Nei quattro spicchi triangolari della crociera sono raffigurati i quattro simboli evangelistici con una figura per lato al nascere del triangolo: così, il segno del leone tiene il «Precursore e S. Martino»; quello dell'angelo «S. Michele arcangelo e S. Eustorgio»; quello del toro, «S. Pietro martire e S. Catterina»; quello dell' aquila, « S. Domenico e S. Tomaso d'Acquino ». Nel primo poi, trovasi, a sinistra, una figura di donna che solleva una celata blasonata, forse in segno delle onoranze nobiliari onde fu insignito da Filippo Maria, mentre tiene appesa al lato destro una targa colle lettere B. A., a titolo della devozione giurata alla figlia Bianca Maria.

Nell'angusto passaggio alla piccola porta meridionale, erano due cappelle, di fronte per chi viene dalla chiesa. l'una di esse esiste, quella di S. Anna, e non ha pregio di sorta: l'altra chiusa, era della famiglia Caimo e venne murata nel 1822, esportandone il monumento e le pietre, veduti nella terza cappella.

Nell'arco superiore alle due cappelle, la vasta pittura: « i Magi che visitano Cristo bambino tenuto dalla madre davanti la capanna » ebbe fama di opera uscita da *Bernardino Luini*. L'osservazione non lo conferma: parci che si andrebbe meno lontano dal vero concedendola al *Suardi-Bramantino* nel momento in cui erasi acconciato col *Luini* per ajutarne i lavori. È opera a fresco e in condizioni di deperimento.

La cappella dei Magi corrisponde al luogo dove in antico pare fosse l'abside destra della basilica. Essa venne così baroccamente raffazzonata nel 1733. A destra, il grosso e disadorno avello, a forma d'arca romana del basso impero, porta l'iscrizione: SEPULCRUM TRIUM MAGORUM. Noi non ci arresteremo sulla leggenda del quando e del come, qui, si conservassero i corpi dei Magi: accennammo nel proemio, in qual modo fossero perduti: ci basti avvertire che l'avello per dippiù mascherato da un intonaco di calce non ha per l'artista nemmanco il pregio della vetustà. Invece, di contro ad esso, serbasi una bella tavola marmorea, in tre comparti, a fronti cuspidali. La leggenda sul plinto della tavola ci informa essere stata fatta nell'anno 1347 per la scuola dei Magi. Nelle tre storiette scolpite, si riscontra la traduzione letterale del fatto recatoci dall'evangelista Matteo. a destra, « i Magi alla corte d'Erode »; nel centro, « gli stessi in adorazione davanti al presepio »; a sinistra, « il ritorno loro per diversa via ». L'artificio dello scalpello in quest'opera è significantissimo per la diligenza e lo studio postivi onde ottenere arditi trafori, senza troppo sentite prominenze; onde queste corrono quasi sul medesimo piano. Fu già attribuito questo bassorilievo a *Balduccio* da Pisa. molta connessione egli ha infatti coi bassorilievi dell'arca che vedremo in breve; il tempo inoltre vi si accomoderebbe con dieci

anni di differenza tra questa e quella scultura. Ciò che maggiormente contrasta sono le proporzioni delle figure, nane, tarchiate, e un far tondo, caratteri contrari all'agilità angolosa delle figure di *Balduccio*. Crediamo non andare errati, tenendolo per opera d'un suo ajuto e de' migliori, ma lombardo.

Prima d'addentrarci disotto alla vicina cripta, l'altar maggiore domanda l'attenzione dell'artista. Non ripeteremo la storia dell'origine e delle vicende della magnifica tavola marmorea che lo occupa. Un'avvertenza preliminare vuol esservi fatta, quella dell'intervento di più mani, e di alcune disparatissime, come vedremo. La parte principale è composta di nove pezzi o inquadrature: ve ne hanno quattro per lato, ed una nel mezzo che risponde, alquanto meno per estensione, ai quattro pezzi aggruppati, due a due, gli uni sugli altri. Il tema dominante è la passione di Cristo: nella linea inferiore, a sinistra, « Cristo all'orto » e « il bacio di Giuda »; a destra, « Cristo colpito nella guancia davanti a Caifa » e la « flagellazione »: superiormente nell'ordine medesimo, « Cristo davanti a Pilato »; « l'andata alCalvario »; « la deposizione nel sepolcro »; « Cristo disceso al limbo »: nella tavola centrale, il crocefisso tra la Madre e S. Giovanni. Quattro statuette d'apostoli tengono gli angoli dell'ancona, e sono della medesima mano. Ma se noi leviamo lo sguardo alla sua parte superiore, un senso di delusione singolare ci colpisce: essa è costituita da tre cuspidi ad arco inflesso, racchiuse da gugliette corrispondenti ai pilastrelli divisorii delle storie sottoposte. Nel seno di ciascuna cuspide, sopra una mensoletta, elevasi una statuetta di vescovo o di santo: senza sapere che sono di stucco verniciato e in parte dorato, le loro forme avvertono anche il meno perito che appartengono alla metà del secolo XVII, e appartengono alla riforma inflittale dal *Ricchino*, da cui, probabilmente, furono poste a sostituzione d'altre, o fratturate, o smarrite. Anche le statuette sull'alto delle sei gugliette ond'è coronata l'ancona, lasciano vedere, se non eguali, alcune differenze: le due appartenenti alle gugliette intermedie sono del medesimo scalpello dell'autore delle storie: le quattro altre appartengono al medesimo tempo, ma di mano diversa, anzi assai meno perita. Quando si studia questa tavola, non è possibile ritrarsene senza essere meravigliati del lavoro: le storie vi sono d'un mezzo rilievo delicatissimo. le figure agili, ben proporzionate, eleganti, i volti animati, espressivi; il gittar dei panni vario, disinvolto, fluido, naturale quale nelle opere più celebrate di Donatello. Così le statue angolari, così le due sulle guglie intermedie. Eppur questa è l'opera che gli scrittori, fin qui, o hanno taciuto affatto, od accennano appena di passaggio. Nessuno degli ultimi, seguendo l'asserto dell'Allegranza, cui vuolsi prestar fede come quegli che scriveva coi documenti del Convento sotto lo sguardo, gitta motto se non per dirci che fu dono di Giovanni Galeazzo, alla fine del secolo XIV. Noi non ne dubitiamo; anzi, ci vale quasi di conferma il trovarvi frammiste delle statuette dell'epoca istessa e di mano di qualche maestro da Campione, sopravvenute, pare, per essere l'opera rimasta incompiuta. Or bene ci si domanderà: chi l'autore? Anzitutto, nessuna relazione col modo d'intendere e d'eseguire di *Balduccio*: è questa un'arte meno baldanzosa, più modesta e delicata. L'artefice non è

nemmeno della scuola tonda, tarchiata, allora comune e dominante, dei maestri da Campione. L'unico lavoro intorno a noi che potrebbe offrirci un nome è quello dell'autore della porta della sagrestia settentrionale del Duomo, che vedremo opera incontestata d'un artista certamente insigne, di *Giovannino de' Grassi*, morto nel giugno 1398. Questo nome e questo fatto è un invito di studio che proponiamo agli studiosi.

La parte inferiore dell'altare venne riordinata meglio delle antiche brutture, non sono molt'anni; ma non quale, certamente, lo avrebbe domandato il carattere della sovrapposta ancona. La chiusura intorno del presbiterio è pur recente (1859), condotta, secondo il disegno dell'architetto *Enrico Terzaghi*, col concorso alla spesa di alcuni nostri patrizi.

L'abside del coro è ancor essa, quale si vede, frutto del restauro in corso. Rimossi i vecchi stucchi del XVII secolo, riconosciute le antiche traccie di pitture che risalivano al XIII secolo, l'artista ricomponitore se ne fece guida nel suo lavoro. Questi fu *Agostino Caironi*: e l'opera venne condotta a fine tutta di buon fresco, nello scorso 1871. La disposizione delle storie e delle figure è, dunque, l'antica: queste appariscono entro un seguito di edicole architettoniche. Nella maggiore, « la coronazione della B. Vergine per mano del Cristo »: poi, tre figure per lato; a sinistra, quella di « S. Ambrogio » in mezzo ai « Ss. Marcellina e Sebastiano »; a destra, « S. Eustorgio », in mezzo ai « Ss. Barnaba e Tecla ». Sotto all'ordine dei santi, e separato con acconcie liste ornamentali policromatiche, sono, in alta fascia, raffigurate le dodici pecorelle, emblema del gregge divino. Tutta l'ornamentazione, come le liste ricordate, s'improntano del carattere policromatico del tempo cui appartenevano gli avanzi ricordati; così pure, l'artista pose studio particolare per dare alla pittura compostezza, anzi aspetto di mosaico.

Dall'altare maggiore alla cappella di S. Pietro martire siamo condotti passando pel sottocoro, mal considerata costruzione del 1537, con colonne e capitelli ritratti dal chiostro dell'edificio monastico, cui sovvenne Filippo Maria Visconti (1414-1447). L'andito alla sagrestia non ha cosa d'arte, se non una statua sospesa su peduccio dentro l'ingresso, un « S. Eugenio vescovo »; essa è coperta di colori e di dorature. nonostante le forme più che raccolte, rigide, la esattezza delle proporzioni, la ricchezza dei colori e delle dorature, ce la fanno credere non più antica della fine del XIII secolo

Precede la cappella di S. Pietro un tramezzo, cui si arriva oltrepassato un cancello. I capi del tramezzo hanno forma ed officio di cappelle private. Quella a destra, detta di S. Giuseppe, fu già della famiglia Arluno: ne demmo cenno nell'esame esteriore della basilica; la trovammo, allora, rifatta da Melchiorre, gentiluomo alla corte di Francesco Sforza. La costruzione interna e la pittura affresco assai guasta, scopertavi pochi anni sono, un « S. Domenico davanti al Salvatore », ci avvertono di una maggiore antichità della originaria edificazione che non sia la metà del secolo XV.

Di contro, è la cappella detta dell'Annunziata. In origine sembra fosse, sott'altro nome, dei Crisolora. Al pari dell'opposta, dimostra una costruzione non posteriore alla prima metà del XV secolo. Oggi porta le impronte del XVII, poichè fu certo

rimodernata a quell'epoca, ed è a credere, dalla famiglia Sacco. La miglior testimonianza sono le pitture di *Daniele Crespi*, a fresco, ond'è decorata; esse dovrebbero appartenere all'anno 1621. Le principali, i profeti, sono quasi per intero guaste dall'infelice situazione del luogo: meglio conservata è la storia della « Visitazione », pittura di far largo e libero, che addita una grande e rara potenza di fresco nel suo autore, allora a 31 anno. La tela dell'altare non è di lui: egli vi aveva condotto un'« Annunciazione », non sapremmo quando mutata colla presente figura di un « S. Gerolamo », che crederemmo del *Figini*.

La cappella del martire domenicano è una, se non la principale, attrattiva della chiesa. Fu fatta elevare da Pigello Portinari, di patria fiorentino, come già accennammo, questore delle rendite ducali, mentre stava in Milano quale gestore pel banco mediceo. La fabbrica fu intrapresa nel 1462 e il fondatore vi fu sepolto sei anni dopo, nel 1468, e pare si trovasse già condotta a fine nel 1466, valendosi dell'insigne architetto e scultore, compaesano suo, *Michelozzo Michelozzi*, in quel tempo qui spedito, al certo dallo stesso Cosimo de' Medici, pel ristauro della casa donatagli da Francesco Sforza. Questa opera fu un atto cortese in ossequio alla nova dinastia sforzesca, e specialmente verso Bianca Maria, che struggevasi in opere di divozione per chiese e conventi, come ci accadrà di vedere ripetutamente. Il Portinari volle darvi una ragione: la collocazione onorevole della testa del martire, che, staccata dal busto, per opera dell'arcivescovo Giovanni Visconti, nel 1341, nell'occasione in cui si inaugurò la nova arca, era stata racchiusa entro uno stipo e serbavasi poco decorosamente nella sagrestia. — Noi ne conosciamo già, dall'osservazione esterna, la sua contestatura; una prima e abbastanza vasta forma cubica che, in alto, si trasforma in un tamburo a sedici lati, il quale, laddove all'esterno si copre a tetto, internamente incurvasi a vôlta, e quindi chiudesi a cupola. S'aggiunga, nello sfondo della cappella, il notato insenamento, quasi abside cubica, terminata a cupoletta, corrispondente al tamburo dimidiato esteriore, e si avrà l'aspetto interno col riscontro del suo esteriore. In questa forma così semplice distendesi una decorazione di magnificenza singolare. — Cominciamo dalla parte scultoria o rilevata, di cui non sapremmo veder altro autore se non il *Michelozzi* istesso. Alla parte inferiore, consistente di eguali pilastri ornati, all'ingresso della cappella e di fianco all'arco sovrastante all'altare, la pietra bianca d'Angera ha fornito la materia; nel lieve piano ribassato, i pilastri tengono nel loro seno baldacchini di frutti, pendagli, ornati a largo frascame, a spire; un'ornamentazione singolare, caratteristica, e in parte precoce allo sviluppo dell'arte neopagana. I capitelli ai pilastri medesimi, come quelli a peduccio, simulano timidamente le forme corinzie. La ricca cornice che su di essi corre e ricinge le quattro faccie dell'edicola prende la sua materia dalla terra cotta: le forme sono quelle classiche; il fregio è trapunto quasi d'una serie di teste di cherubini. La pietra ritorna ancora al suo officio nelle due finestre laterali, acute, bifore, divise da una colonnina a forma di candelabro; queste ci portano nella piena rinascenza classica, diciamo pure la parola comune, Bramantesca. Ogni faccia riceve, da angolo ad angolo, una grande

arcatura; in quelle d'entrata e di fondo, questa grande arcatura si apre e ne accoglie una minore concentrica inferiore.

Nelle pareti di fianco, il timpano pieno del grand' arco riceve, invece, le finestre. Negli angoli d'incontro delle arcature maggiori, si conformano i pennacchi concaviformi; onde l'icnografia quadrata passa a quella del circolo; e qui, l'elevarsi d'un tamburo circolare, sotto e sopra coronato da cornice, dalla quale sulla parte più elevata si spiccano le sedici nervature della vôlta emisferica aperta ad anello nel sommo per terminare a cupolino. La terra cotta torna a riapparire nelle cornici del tamburo con quell'eleganza minuta dell' arte cesarea romana, che ci colpì lo sguardo all'esterno. È il medesimo concetto, sono le medesime mani che vi fanno atto di presenza. Ma la terra cotta vi assume il contegnoso ardimento dei ceramisti fiorentini nei venti angeli, di forme adolescenti, vestiti di lunghe tunicelle e di pallii, che si movono, quasi lievemente danzanti, sulla cornice inferiore del tamburo, tenendo un lungo cordone che gira e passa d'una in altra mano, da cui cade nell'intervallo un pendaglio conico costipato ordinatamente di frutta e frasche in giro: il carattere delle figure alate, l'aria dei volti, l'abbondanza delle chiome, il corpo esile, slanciato, l'acconciarsi dei panni vi fanno pensare agli angeli del Beato da Fiesole, alle fini e delicate composizioni di rilievo dei Robbia. Vedremo, in seguito, come fossero immaginati, perocchè in Lombardia allora mancasse l'arte delle vetrificazioni colorate. Accenniamo, frattanto, all'esistenza loro, e, dietro la loro danza a ruota, al distendersi e correre, tutto in giro, di una loggietta ad archetti tondi difesa da lieve parapetto.

Ebbene, tutto questo sfoggio d'arte, in cui la plastica prende una parte così vivace e capricciosa, in cui l'architettura sposa alle vecchie forme la ringiovanita arte d'un tempo più antico; ebbene, tutto questo, può affermarsi senza esagerazione, è vinto dalla pittura. Ma una parola deve precedere il toccare del tema.

Fino all'anno 1870, la cappella, per intero, da capo a fondo, incamiciata di bianco con qualche lieve tinteggiatura diversa ai rilievi, cui pure non era stato perdonato, e che si accennavano più che disegnarsi nettamente, la cappella, diciamo, non tratteneva lo sguardo che per le eleganti sue proporzioni. La pittura non poteva vantarsi d'avere che nei pennacchi, quattro grandi mezze figure, i Dottori della Chiesa latina, guaste e lorde dalla polvere, cui la tradizione aveva dato il nome di *Vincenzo Civerchio*, accettato dagl'intelligenti contemporanei. Non parliamo delle pitture di Cristoforo Storer, uno dei seicentisti più sventurati, ond'era coperta l'abside quadrata, cui mancava, come vi manca tuttora, la virtù di trattenere lo sguardo. Gli antichi scrittori delle cose nostre accennavano bensì a pitture maggiori ond'era fregiata la cappella, ma nessuna indicazione precisa se non fosse che le lamentavano assai guaste, onde non eravi chi non le avesse già siccome irremissibilmente perdute. Un largo sfaldamento del bianco di calce, accaduto sullo scorcio del 1870, mise a nudo alcune teste bellissime e di conservazione perfetta. Il caso offriva alle pietose cure di restauro, che si continuavano nella basilica, una nuova occasione di estendere le sue operazioni. Nell'anno successivo, furono alzate le impalcature, e rimase

affidata l'opera dello scoprimento all'architetto *Giovanni Brocca*. In pochi mesi, riapparve il miracolo dell'antico suo splendore artistico. Ma i guasti, invero, non mancavano; però, di minimo conto per convenire nell'atto vandalico che era stato inflitto. Era ed è lungo lavoro, ma sicuro, quello del recuperare le pitture testè svelate. Fu chiamato a provvedervi quello stesso pittore, *Agostino Caironi*, cui la basilica deve già, come notammo, egregi lavori d'arte, e mentre noi scriviamo (giugno 1872) l'opera continua. Ora, precorrendo l'avvenire, non ci sia conteso di non lasciare il visitatore senza una parola pel giorno in cui gli sarà dato di vedere il luogo restituito al decoro del primo suo aspetto artistico.

Lo scoprimento, condotto dall'architetto *Brocca*, ha fatto riconoscere che non solo il centro dei pennacchi, ma tutta la cappella andava coperta da pitture dalla cornice all'insù. Sotto la cornice, però, gli scandagli non hanno svelato cosa che sia d'arte. Le due grandi fascie semicircolari, chiuse entro gli archivolti concentrici della linea mediana, recano le storie più caratteristiche. Dicontro all'ingresso, sull'altare, sotto forme architettoniche si disegna la casa di Nazaret, due corpi di costruzione, secondo l'architettura del rinascimento, congiunti nel mezzo da un piccolo terrazzo aperto a cielo. A destra, in una specie di edicoletta, in piedi, colla persona rivolta allo spettatore, e colla testa umilmente piegata all'opposto lato, si tiene la Vergine. Essa ha l'aspetto pudico e peritoso di chi oda una inesplicabile parola; infatti, il nunzio angelico le si move dicontro, nell'atto di metter motto, dall'altro lato della zona. Al sommo di questa, pendente sull'aperto terrazzo, entro un'aureola, appare l'Eterno Padre benedicente; ai suoi lati, due aggruppamenti d'angeli portati da una nuvoletta, si mostrano in atto di sciogliere la voce al canto. — Dirimpetto, sull'arco di entrata, nel centro, si incontra la Vergine Assunta tutta raccolta nella persona: non più aggruppati, ma sciolti e liberi le svolazzano intorno tre angeli per fianco, con altri minori più indietro: inferiormente, dove la zona semicircolare si spicca dalla sua base, la cornice, stanno raccolti e addossati, quasi, tra loro, sei apostoli per parte: non se ne vedono che a mezzo le figure, e tutte intendono la testa in atto di adorazione e di meraviglia alla Vergine. Sulle pareti di fianco, tra l'archivolto maggiore e la finestra, in certe specie di triangoli mistilinei, stanno quattro storie della vita del santo titolare. A destra, colla finestra in mezzo, « la predicazione del santo a Firenze »: è una composizione di molte figure, alcune in vesti eleganti, quasi di alti personaggi: — a riscontro, « il miracolo dell'ostia » con cui il domenicano, levando in alto il pane eucaristico, confonde il falso taumaturgo che abbacinava il popolo con mendaci apparizioni. A sinistra, e come dicontro, colla finestra nel centro, prima: « il miracolo del giovinetto di Narni », al quale, caduto dall'alto d'un edificio, è restituito l'uso perfetto delle membra dall'apparire del santo: — poscia, per ultimo: « l'uccisione di lui nel bosco presso Barlassina », mentre vedesi la fuga del ferito compagno. Si legano a queste invenzioni i pennacchi: dicemmo come si adornino di quattro mezze figure, quelle del *Civerchio*; entro finestre circolari cuneate di marmi bianchi e neri. Dobbiamo aggiungere che un angelo dipinto dalla medesima mano, nella

coda del pennacchio sorregge l'occhio circolare, mentre nelle vele, a lato, si svolgono due grandi meandri spirali a fogliami e fiorami larghissimi, pari a quelli del miglior cinquecento. Dai pennacchi, elevandoci, c'incontriamo nel tamburo circolare e nella danza degli angeli. È qui il caso di avvertire, che dessi, sebbene d'argilla cotta, vanno spogli delle vetrificazioni fiorentine, ed invece si vestono dei colori e delle dorature consuete alle contemporanee figurazioni lombarde. Il colore è largamente gettato sulle tuniche, sui pallii, sui manti i visi per esso prendono il naturale colore dell'incarnato, e del pari, frutti e foglie hanno l'aspetto del vero. l'oro ricama gli scolli e i lembi dei panni, ne fa scintillar le zazzere, ne ricopre i nimbi. — Più in alto, nei peducci, che a forma di palette reggono la cupola, è l'oro ancora che gitta i suoi bagliori dai nimbi circolari e radiati intorno alle teste d'otto apostoli, entro egual numero di nicchie circolari, cuneate di marmi bianchi e neri come quelle maggiori dei Dottori della Chiesa, e, come queste, prospetticamente dipinte in scorto dal sotto in sù. Le otto teste di apostoli si alternano con otto finestre di egual forma e dimensione, onde i sedici spicchi della cupola vanno, di primo aspetto, egualmente decorati. Di qui all'anello terminale della vôlta, il girare dei piani di essa ad embrici regolarmente disposti e variopinti di guisa che, nello ascendere, cominciano dal rosso per passare al giallo e terminare all'azzurro.

Con questi cenni, non avremmo porto argomento di attenzione agli studiosi se non aggiungessimo alcune considerazioni sul tipo dell'arte che qui si manifesta e sugli artisti, certi e probabili, che vi ebbero opera. Tenute per caposaldo della mano del *Civerchio* le nobilissime figure dei Dottori, dichiarate di lui dallo scrittore se non il più accreditato, per lo meno quello nella condizione migliore di tempo per averne raccolta la tradizione, il Lomazzo, non può assolutamente dubitarsi che di lui siano le otto teste degli apostoli nella cupola, di lui, quindi, per intero, la storia dell'Assunzione della B. Vergine, compresi i dodici apostoli; e così di lui l'Eterno Padre, coi gruppi degli angeli cantanti. Ma le difficoltà cominciano alle figure della Vergine e del Gabriele nella medesima storia, e crescono, se è possibile, nelle composizioni di fianco, circa la vita del martire domenicano. Se non in tutto egualmente, in molta parte, e specialmente nell'angelo, nella Vergine e nella storia della predicazione si tradisce un pennello onde vi giunge l'eco dei maestri fiorentini contemporanei di Fra Filippo; poichè al fare magistrale s'aggiunge un amore più diligente di natura ed uno studio d'idealizzare le figure sovraumane, cosa che manca affatto nell'opera del *Civerchio*. La ricerca dell'artefice finora è riuscita vana, e probabilmente, resterà tale. All'apparire della prima figura fu pronunziato un nome, nome d'artista, sconosciuto nei fatti, noto solo per fama di memorie scritte, caro a Bianca Maria, comechè accasato a Cremona, e quindi a Francesco Sforza e al suo successore, autore di scene storiate, analoghe alle vedute, artista che, per singolare combinazione, accoppia al nome proprio tale un appellativo di provenienza di cui il suono ci trasporta alla città dei fiori — in una parola, *Bonifacio Bembo da Valdarno*. Noi non lo mettiamo innanzi, senza maggiori argomenti, se non al fine che altri, venuto il momento,

abbia ad aprirvi intorno la discussione.

Ricomposta che sia questa cappella, sarà dessa uno dei principali argomenti artistici, non che in Milano, nella Lombardia, per segnare tra noi, nel quattrocento, l'istante del tramutarsi dell'indirizzo dell'arte; giacchè, qui, vediamo il vecchio stile lombardo architettonico, sotto forma dei cunei alterni bianchi e neri nei fori, e nel tamburo poligonale della cupola sposarsi, auspice *Michelozzo*, colle minute grazie della nuova arte classica; e così, nella pittura, le forme gravi ed abbondanti del *Civerchio* porgere la mano a meno ampie, ma a più ferme e più vere forme, quasi preannunzio dell'avvenimento del Luini.

In tutto ciò non vogliono dimenticarsi le epoche. Egli è nel 1462 che Pigello Portinari comincia nel vecchio cimitero la cappella: è nel 1466 che manca di vita Francesco Sforza, il quale già aveva condotto da Firenze l'*Averulino* e dato lavori importanti al *Bembo:* è nell'anno successivo, che anche Bianca Maria segue nella tomba il marito; e ancor pochi mesi, è Pigello istesso che li raggiunge, l'11 ottobre nel 1468, come testificava una lapide oggi perduta. Fu questo, adunque, il frutto d'un'operosità di circa sei anni, onde si avrebbero ben ragioni a credere che dovesse rimanere in qualche parte incompiuta: per lo meno, mancaronvi le ultime e più preziose decorazioni, siccome, ai fatti, si riscontra, quali sono quelle della parete, sotto la cornice dei pilastri nell'insenamento absidiale, e infine, la costruzione dell'altare. Del resto, la rapidità con cui il lavoro fu effettuato rende naturale l'intervento di più artisti, fatto che non soltanto si riconosce nelle pitture, ma anche nella plastica degli angeli; perocchè tre o quattro sonovi di meno perita mano del resto.

Il dipinto su tavola, a fondo dorato, che sta appeso nella medesima cappella, a mezzo della parete a sinistra, dimostra abbastanza quale e quanta varietà d'artisti quivi fossero convenuti contemporaneamente. Quest'ultima opera si direbbe una pittura della metà del secolo precedente, se non fosse lo scritto che tiene a capo di essa, il quale ci assicura essere il raffigurato Pigello Portinari — *nobilis florentinus, hujus sacelli a fundamentis erector, anno domini 1462*. La maniera di questa tavola, poi, risponde singolarmente a quella delle pitture a fresco onde è ornata la vôlta della veduta cappella di S. Martino, decorata da Scaramuccia Visconti, appunto di questo tempo.

Nella cappella del capo di San Pietro martire, v'ha un'altra potente attrattiva per lo studioso. Egli sa diggià che qui fu trasportata, nel 1736, levandola dalla chiesa, quasi colà fosse di ingombro, l'arca mortuaria del Santo. Certo è che la collocazione datale, qui, è la più ingombrata che possa immaginarsi dietro o a ridosso dell'unico altare, da cui venne, anzi, staccata alcuni anni sono, spogliandola delle maggiori murature ond'era soffocata. Ma anche così, essa rimane oggetto d'alta importanza per chi cerca nell'arte la storia del pensiero umano. — L'autore del monumento si afferma da sè: sul listello più alto della parte anteriore dell'arca si legge il nome di esso. — *Magister Joannes Balducci de Pisis* — e la data — *MCCCXXXVIIII*. Esso consiste d'una grande arca, sorretta da otto pilastri, a ciascuno dei quali appoggia il dorso una figura, di misura oltre la metà del naturale (m. 1,05); di esse il plinto

viene sostenuto da una coppia di figure umane o di animali, diversi di natura, secondo l'indole morale della statua sorretta. L'arca, nel giro delle sue faccie, si comparte in riquadrature istoriate di sculture a forte rilievo; tre per ciascuna faccia maggiore, una nei lati. Poi, negli intervalli di esse, sorgono minori figure, di cui talune s'appoggiano ai pilastrelli di divisione delle storie medesime, altre agli angoli dell'arca: un numero eguale di minori statuine sta libero sull'alto della cimasa; il coperchio ascende a piramide tronca a mezzo, onde prestare un piano rettangolare al posarsi d'un tabernacolino triforo, terminato da triplice cuspide. Vi sono, adunque, dieci bassorilievi, compresi quelli della pira-

MONUMENTO A S. PIETRO MARTIRE.

mide; otto statue maggiori, sedici medie, sei piccole. Ogni statua, ai sostegni, come ognuna di quelle appartenenti all'arca, porta ai piedi segnato in lettere gotiche il nome proprio. Correndo in rassegna il monumento da sinistra a destra, postosi l'osservatore davanti alla fronte di esso, vede passarsi davanti: la Giustizia, la Temperanza, la Fortezza, la Prudenza: al contrario lato, la Carità, la Fede, la Speranza e l'Obbedienza. Nel medesimo ordine, superiormente appoggiati all'arca: « S. Ambrogio, S. Pietro, S. Paolo, S. Gregorio », all'altra faccia: « S. Gerolamo, S. Tomaso d'Acquino, S. Eustorgio, S. Agostino ».

Sulla cimasa dell'arca, sempre nel l'ordine istesso, altre otto statuette di

significazioni angeliche, in forme e vesti femminili, onde rappresentare con vari emblemi gli Angeli, i Cherubini, i Troni, le Dominazioni; e a tergo, le Virtù, le Potestà, i Principati, gli Arcangeli. Entro del triplice tabernacolino, la « Vergine col figlio » in mezzo; ai lati i « Ss. Domenico e Pietro da Verona »; all'apice maggiore del medesimo il « Cristo », e due Serafini sui laterali. Per correre ordinatamente le storie dell'arca convien collocarsi nella parte posteriore e girarla da sinistra a destra: vi si notano i seguenti bassorilievi: 1.° « il Santo che dà la loquela ad un muto »; 2.° « la sua predicazione al popolo » nell'atto che fa scendere una nube a difenderlo dalla sferza solare; 3.° « la guarigione di infermi e di epilettici » colla sovrapposizione delle sue vesti: sul fianco, 4.° « l'assassinio del Santo »; sulla fronte, 5.° « la deposizione della salma del Santo nel convento »; 6.° « la sua canonizzazione per decreto pontificio »; 7.° « la liberazione da un naufragio »; 8.°, finalmente, sull'ultimo fianco, « il trasporto del cadavere dal vecchio al nuovo avello ». Altri meno sporgenti bassorilievi stanno sul coperchio inclinato: da ambo le faccie maggiori due santi in mezzo a divoti inginocchiati, fra cui voglionsi vedere il re e la regina di Cipro.

Il monumento è per intero di marmo di Carrara: unica eccezione vi fanno i pilastrelli a sostegno dell'arca, di marmo rosso, l'amandolato di Verona. Il lavoro è de' più accurati e perfetti. Vi hanno parti che toccano il pregio d'un lavoro a cesello; veggansi i cassoni da guardaroba ai piedi dei letti nel terzo dei bassorilievi; dorati e smaltati come sono, si direbbero opera d'oreficieria. Nè solo qui oro, ma questo si diffonde e scintilla da tutte le parti, perduto nelle parti inferiori, conservatissimo ancora nelle parti superiori. Si consideri la bontà e la sicurezza del disegno, la copia delle invenzioni, l'elevatezza e l'ardimento dei concetti; si consideri che, oltre le trenta statue tra grandi e piccole, i bassorilievi numerano quasi un duecento figure; si miri all'artificio col quale sono traforati i bassorilievi a mezzo di ferri ricurvi, onde le figurine risaltano, qua e là, quasi isolate, — l'arte, in una parola, dei Busti anticipata di quasi due secoli, — si metta in bilancia con tutto ciò che il lavoro conducevasi a fine nel 1339, dopo circa due anni di lavoro, e sarà doppio argomento di grande meraviglia. Vero è che non è possibile dissimularsi l'intervento di più mani. Balduccio erasi, certo, chiamato intorno quanto allora il paese contava d'intagliatori in marmo, e pertanto, il meglio dei maestri da Campione, che approfittarono e delle sue lezioni e dei suoi concetti. L'invenzione, però, resta intera allo scultore che vi pose il nome; e la di lui mano, anche, si distingue spiccatamente, ad avviso nostro, nelle piccole figure affisse all'arca, nelle maggiori isolate della « Giustizia », della « Temperanza », della « Fede », della « Speranza »; e quanto ai bassorilievi, nel primo, « della parola data al muto »; nel terzo, « degl'infermi risanati »; nel settimo, « della nave in naufragio ».

Tutte queste nostre impressioni artistiche ci vennero alla penna mentre gl'ingombri pel ristauro della cappella la occupavano per intero. Egli è troppo difficile che, alla pubblicazione del libro dessa possa aversi scoperta, per non accogliere queste note se non come una anticipazione di un avvenire più o meno vicino.

Ora, nel lasciarla, dobbiamo esprimere due cose. una notizia di fatto prima: che il ministro Correnti ha concesso, nello scorso ottobre (1871), lire seimila pel suo ristauro, e che, quindi, è mercè cotesto sussidio che lo si conduce. poi, che affrettiamo col desiderio il momento in cui col favore delle persone e dell'architetto che presiedono a questi lavori, sia recato il monumento di Balduccio nel mezzo della cappella, com'era il desiderio del Ministro.

Uscendo dalla cappella, ogni altra cosa scompare nel seguito della visita del tempio; citeremo brevemente alcuni oggetti che possono meritare ancora uno sguardo.

Nella sagrestia, rifatta nel 1565, si conservano molti quadri di un Giovanni Battista Maroni, morto nel 1655, che lasciò l'intero suo patrimonio alla chiesa. Appartengono tutti, o pressochè, al tempo suo. i meno infelici sono un « Caino », di *G. Battista Crespi*, il *Cerano;* un piccolo Crocefisso, del medesimo; un putto leggente, del medesimo; « S. Giovanni Battista », dei fratelli *Camillo e Giulio Cesare Procaccini;* « S. Tomaso », del medesimo *Camillo Procaccini;* due piccole teste del « Cristo » e della « Vergine Addolorata », di *Daniele Crespi*.

Nel volgerci all'uscita della basilica, lungo la nave sinistra, nell'ottava cappella, dalla porta, « S. Liborio », del *Montalto*. Nella settima, « S. Rosa », di *Giovanni Battista Costa;* la « B. Vergine coi Ss. Giacomo e Raimondo », di *Camillo Procaccini*. Nella quinta e nella quarta, due altre tele di *Camillo Procaccini*, « una deposizione di Croce », ed « una glorificazione di S. Pietro da Verona ».

Diversi frammenti di sepolcri monumentali sono pure da cotesto lato, ma senza interesse per l'artista.

S. SIMPLICIANO.

Ella è pur questa una delle costruzioni sacre al cristianesimo fra le più antiche e cospicue della città. Sventuratamente fu anche delle più offese dai restauri; i quali, mentre sono necessità inesorabile nel volgere dei secoli, possono tornare di salute o di rovina, secondo gli uomini dell'arte da cui sono applicati. Nel caso di che si tratta, mentre la storia è delle più oscure, non manca d'essere delle più lamentevoli.

Memorie che, nel III secolo, esistesse quivi un luogo d'orazione sono notate nelle antiche scritture. Il sito era allora buon tratto fuori della città. È

pur notato che sorgesse in mezzo a edicole e monumenti. Ora, tanto fu notevole, nel corso dei tempi, la copia de' marmi pagani di carattere funerario, discoperta nelle circostanze, e molti ancor se ne conservano, che ci è lecito d'indurre, la casa d'orazione sorgesse non lungi da un cimitero o da una via sacra, secondo il costume romano.

Al santo vescovo Ambrogio è attribuito il mutamento della casa in chiesa, dedicandola alla Vergine; dove essendo stato tumulato, dappoi (400), il vescovo Simpliciano, lo stesso immediato successore d'Ambrogio, che aveva dimora nelle vicinanze, avvenne quivi quello che avvenne per altri tempii contemporanei, la chiesa, cioè, prese il titolo dal deposito mortale ricevuto; ed è quello che serba tuttora.

Quale si fosse la forma della prima chiesa, non che immaginarlo, sarebbe indagine inutile, non essendone rimasto vestigio. Devesi credere però che nei primi suoi secoli non le mancassero riparazioni, se, nell'occasione del ristauro del 1841, fu trovato un mattone colle impronte del regno d'Agilulfo (590-615).

Dobbiamo discendere al secolo VIII e IX per intravvedere cosa che si connetta alla costruzione attuale, allorchè vi presero stanza i Benedettini Cluniacensi, togliendosi dalla prima loro abitazione; la quale era nell'interno della città, presso la chiesuola, ancor conservata, sotto il titolo de' SS. Protaso e Gervaso *ad monachos*, appunto contrassegno questo dell'antica occupazione. Quando il passaggio avvenisse non abbiamo documento storico che lo attesti: solo possiamo andar certi che nella seconda metà del secolo IX vi si erano costituiti. La probabilità è, dunque, che in quella circostanza il tempio prendesse l'orientazione attuale, e nelle disposizioni organiche le forme basilicali di

S. Ambrogio e di S. Eustorgio; quindi, un corso di tre navi, terminata ciascuna in forma absidiale. Per noi la chiesa ha, presentemente, l'icnografia d'una croce latina. Ma se ci facciamo a guardare in qual guisa si compongono e si connettono coteste traccie della croce, se entriamo nelle viscere della costruzione, nelle parti murate del fondo della chiesa, se percorriamo l'estradosso delle sue vôlte, noi arriviamo, senza molta difficoltà, alla conchiusione, dapprima supposta, che vi avesse, prima del mille, la sola forma di basilica lombarda, a tre navi, come è ancora la prima parte della chiesa, colle tre absidi, di cui soltanto la centrale è conservata, e che i pili fossero poco meno alti e forse più esili degli attuali, benchè d'una modanatura diversa, — un pilastro quandrangolare e quadrilobato sulle faccie ortogonali; — ond'è a credere non altro vi fosse possibile che archi longitudinali ed archi trasversi; infine, una copertura di travature scoperte reggenti un tetto intero di due sole ale. La chiesa, poi, era illuminata da grandi finestre nel muro di precinzione. Non può essere, qui, còmpito nostro di mettere sotto gli occhi del lettore tutte le particolarità che ci inducono a fare questa descrizione; possiamo però accertarlo, per acquistarle fede maggiore, nelle memorie del secolo XVII trovarsi registrata la notizia che fino alla metà di esso si fosse conservato l'altare maggiore, nel seno istesso dell'abside, coperto da un'edicola o ciborio, sostenuto da quattro colonne di marmi chiazzati o serpentinosi, e che gli stalli del coro gli si allineassero davanti; in una parola, l'antica combinazione della basilica ambrosiana e, in generale, dei tempii d'architettura lombarda.

In qual tempo e per quali circostanze ne venissero all'edificio le combinazioni attuali, l'aggiunta, cioè,

delle braccie di croce, il tramutamento della sua copertura dalle forme di tetto a quelle di vôlta, resta un'incognita, mancandoci ogni elemento storico per affermare cosa che sia. Possiamo soltanto determinarne i limiti estremi: e questi sono i primi tre secoli dopo il mille. Tuttavia è lecito accostarci ancor meglio all'epoca probabile allorquando si considerino i lasciti che nell'XI secolo cominciavano a venirvi. Notiamo quello dell'arcivescovo Ariberto d'Intimiano, nel 1034; l'altro, per quel tempo ingentissimo, di un nobile Azo e della moglie di lui Renza, il primo morto nel 1039, donazione tale per cui si pose una pietra incisa con parte del suo testamento, pietra che vi si conserva ancora. Per altra parte, scandagliando la costruzione, come vi abbiamo ricercato le traccie della prima arte lombarda, ci si rivelano le superfetazioni sopravvenute dappoi: le ali delle braccia attaccarsi alla chiesa fuor di ordine, e con una costruzione meno eletta di materia e ancor meno d'opera; comporsi queste braccia di due navi gemelle, costruzione estranea al carattere del paese; le vôlte formarsi lievemente acute, e pressochè tutte alla medesima altezza, malgrado un'apparente elevazione al centro del tetto. Ci pare, dopo tutto ciò, di trovarci condotti più vicini al XIII che all'XI secolo, e di vedere un'opera condotta in un momento di transizione, da un architetto non nostro; circostanza non impossibile dove dominava un'istituzione monastica che aveva le sue radici in Francia.

La facciata, fatta astrazione dell'ultimo ristauro, è un altro problema, la cui soluzione non ci discosta però da quello premesso. Le arcature organiche della muraglia frontale; i pennacchi di laterizio addentellato, giustamente rispettati nel 1870, il carattere dei

capitelli, di cui alcuni si sforzano simulare ancora l'arte romana della decadenza, ci trasportano col pensiero agli ultimi aneliti di quest'arte ed ai primi della lombarda; ci fanno credere anzi, specialmente l'addentellato, al progetto d'un pronao, o d'un portico come quello di S. Ambrogio, progetto che certamente non ebbe mai luogo, nonostante che nel XVII secolo se ne siano trovate le fondamenta, e questo diciamo per ragioni tecniche che qui non giova discutere. A compiere il parallelismo dell'intervento delle due epoche, così all'esterno come all'interno, dobbiamo indicare al lettore, in mezzo agli avanzi dell'XI secolo, il portale antico e originale, al centro, agile, svelto nelle sue forme, e che discende al XII secolo.

I secoli, dopo di questo arcano non meno che remoto connubio, si sono accumulati bensì sulla chiesa, ma hanno rispettato l'edificio nelle sue membrature principali. Sono scomparse le absidi laterali; sono stati rimossi alcuni pili presso il presbitero; più d'una vôlta fu rifatta in modo disforme dal carattere dell'edificio. Furono queste, invero, opere di distruzione, sebbene piuttosto superficiali: quelle più significanti, le arcature tonde poste a sostegno delle antiche acute, sono un'aggiunta troppo manifesta del secolo XVI o di quel torno, per dissimularci la esistenza delle prime; ma, infine, quello che salvò la chiesa fu la costante solidità della prima sua murazione.

La storia del monastero corre uniforme e senza alterazioni fino alla metà del secolo XV. Un intrigo simoniaco fece eleggere, nel 1449, ad abate del monastero un giovane di 23 anni, Giovanni Alimento Negri, cugino della duchessa regnante Bianca Maria. Alla morte di questa (1468), il posto non potendo es-

sere tenuto senza scandalo, l'Alimento fece atto di sommessione al Pontefice, e vi fu eletto, invece, a commendatario. Da lui, e dal 1471, in cui fu costituito canonicamente, comincia anche per questo cenobio il regime commendatizio, il quale durò non lungo periodo, un quarantasei anni, fino al 1517, in cui chiesa e convento furono resi ai Benedettini, ma non più della famiglia Cluniacense, sibbene a quella di Monte Cassino. Il regno dell'Alimento non fu senza frutto artistico per la costruzione: quel poco che ne rimane lo accenneremo a suo luogo. Quanto ai nuovi venuti, è ovvio credere che primo loro pensiero dovesse essere quello di riparare e rinnovare fin dove era possibile. Le scritture del tempo ci dicono che la chiesa, trovata in abbandono deplorabile, avesse più che altro aspetto di fenile. I sott'archi sono probabilmente una delle prime loro operazioni. Più tardi, tra il 1540 e il 1550, avrebbero mutato l'aspetto del presbitero, distruggendo il ciborio, collocando il coro nell'emiciclo dell'abside, e recando l'altare sotto la cupola; la quale pure ci sembra di questo tempo, elevata come fu sopra una delle crociere a base rettangolare, onde la sezione orizzontale della cupola ancor esistente.

I secoli più deliranti di tutto sconvolgere e tutto adulterare, qui furono meno vandalici dell'usato. Dal XVII e XVIII secolo non si contano che finestre, porte, altari, qualche cappella, vittima del loro capriccio. Molte parti dell'organismo antico vi facevano ancora mostra di sè al principio di questo secolo; e si noti che gli altari erano già stati ridotti di numero nella prima metà del secolo XVII, limitandoli alle cappelle, dove prima erano sparsi per la chiesa.

Essa reca invece due impronte significanti del nostro tempo; una disgraziatissima, quella avvenuta nel 1841, per effetto del ristauro interno del tempio; l'altra abbastanza felice, quella recata dal 1870, con che ne fu restituita ad una forma tipica, se non originale, la fronte. Della prima facciamo la colpa al tempo; poichè gli studi archeologici intorno all'architettura religiosa erano tra noi appena presentiti da alcuni ingegni riflessivi ed accorti. Il tempio interno ebbe, è vero, anteriori ristauri che ne guastarono l'aspetto, ma giammai quanto quello che gli fu imposto trent'anni sono: ed è a deplorare che l'aspetto del 1841 resterà ancora più decine d'anni, a sconforto dell'artista, sopra un monumento certamente insigne, poichè furonvi rivestiti di calce e perdute le forme dei pili, a fasce di selce e di mattoni, sformati tutti i capitelli per agguagliarli, dove prima tutti erano diversi per disegno e fattura, coperte le vôlte di forme e colori in onta al loro principio edilizio, ridotta a finte fascie marmoree la compagine, dove, siccome voleva la serietà della costruzione antica, dovevano tutte le parti associarsi agli elementi dei pili. Della seconda impronta comprenderemo meglio il valore nella descrizione di essa.

Ricordiamo che alla chiesa stava congiunta un'altissima torre delle campane: oggi, essa passa inavvertita in mezzo alle case circostanti, mozza come fu, nel 1552, di un'altezza non minore di 24 metri, per comando del governatore Ferrante Gonzaga.

Vi andava pure unito un vasto monastero compartito in grandi cortili; le memorie lo dicono ricco di opere d'arte, fra cui di storie intorno alla vita dei martiri sepolti nel tempio, dipinte dal *Fossano*, detto il *Borgognone*. Queste pitture, fino dalla fine

dello scorso secolo, erano notate in stato di dissoluzione: oggi, abolito, dal 1789, l'ordine monastico, tutto vi è perduto. Cosa ben naturale dopo ormai un secolo che vi dura l'occupazione militare.

La facciata porta ne' suoi lineamenti generali il carattere delle chiese lombarde composte del mattone alternato di viva pietra. Impronte di tempi diversi vi si possono però notare. I capitelli cogli archi corrispondenti dell'VIII e IX secolo. Del medesimo tempo sono i pennacchi al nascimento degli archi frontali, indizio che vi doveva essere connesso un portico; però, la integra loro conservazione ci dà assicurazione non avervi mai avuto luogo, sebbene il Pucinelli, nella vita di S. Simpliciano, ce ne affermi l'antica esistenza, e il Bianconi ci abbia lasciato essersene constatate le fondamenta in occasione di scandagli fatti sul luogo, nel 1783. Del XII è la grande porta, come esiste. Tutta cotesta fronte venne egregiamente ristaurata, nel 1870, dall' architetto *Carlo Maciacchini*, conservandone le linee generali; sono di sua invenzione le porte laterali, in luogo delle porte state aperte al principio del secolo XVIII; ad eccezione delle finestre a triplice arco sotto il vertice, le altre, trifore sulle porte minori, bifore doppie sulla maggiore, furono nuova costruzione, ricostituendo quelle distrutte un secolo prima, secondo le traccie discoperte nella muraglia. Gli avanzi di scolture vetuste sporgenti, senz'ordine, dalla parete, furono scrupolosamente conservati, siccome reliquie dell'antica costruzione lombarda. Le pitture a fresco nei timpani delle tre porte sono opera, contemporanea al riordinamento recente, del pittore *Emilio Cavenaghi;* nel centro vi sono raffigurati la Vergine col figlio in mezzo ai Santi Pietro e Giovanni Battista, e nelle lunette laterali, S. Benedetto e S. Mauro.

Sull'ingresso, ci colpisce dolorosamente il contrasto col nuovo e coll'uniforme d'indole moderna. È questo il portato delle operazioni recatevi nel 1841. Dopo i cenni premessi, esse sono ormai fuori di discussione: avvertite, adunque, possiamo proceder oltre nell'esame della chiesa.

Essa corre a tre navi, con cinque gittate d'arco per lato prima di giungere alla cupola; la quale non è che una sesta crociera a sezione rettangolare, come le precedenti, trasformata a cupola, probabilmente nel 1582, quando si diede nuovo ordine al presbitero. L'abside a forme tonde ed ampie con cui chiudesi questa parte centrale del tempio, ci permette di credere cotesto emiciclo appartenere ancora alla costruzione del secolo VIII, mentre la nave ond'è preceduta terrebbe le timide forme dell'acuto del XII secolo; atto di transizione cotesto, prima avvenuto in Francia, poi da questa parte delle Alpi, del completo svolgersi dell'arco a due centri. Le vôlte delle navi minori archeggiano come quelle della centrale e si troncano all'incontro delle braccia della croce; le quali si connettono alle due crociere di vôlta, precedenti l'abside, in forma di nave gemina. Quando cotesto organismo non bastasse a persuadere il congiungimento delle braccia in un

tempo posteriore, ne viene l'osservatore accertato dall'attacco disforme all'angolo d'incontro dal piede di croce col tramezzo, in cui per un piccolo spazio la nave minore si prolunga prima di arrivare all'angolo effettivo. In mezzo a queste anomalie è pur notevole il breve intervallo che divide, sull'ingresso, il primo intercolonnio. Dobbiamo vedervi l'embrione d'un nartece interno che fece abbandonare il progetto dell'esterno? Poniamo il quesito, lasciando, come qui estraneo, ad altri lo scioglierlo.

Come la parte edilizia è, qui, argomento di meditazioni per l'artista-archeologo, così nella misura inversa, fatta una sola eccezione, si affaccia la parte toccante l'arte applicata alla costruzione. La maggior nave ha tre cappelle per lato; una settima se ne apre nel fondo del braccio sinistro. Se l'ossatura delle prime ci avverte essere state aggiunte alla chiesa, aprendo loro un varco nella parete di essa, verso la fine del XV secolo: quella del braccio ci si afferma almeno di due secoli posteriore. Ci faremo a percorrerle:

Prima cappella, a destra; riordinata nel 1870 secondo il disegno dell'architetto *Carlo Maciacchini*, il ristauratore della facciata; delle sculture dell'altare non occorre cenno: le figure dei « quattro Evangelisti » nelle fronti laterali, dipinte a fresco, sono del nominato *Emilio Cavenaghi*;

Seconda: dedicata all'abate Benedettino S. Mauro: sull'altare una mediocrissima tela di *Gerolamo Chignoli*;

Terza: tela sull'altare rappresentante « S. Benedetto », di *Enea Salmeggia*, segnata del nome e della data, 1619.

Braccio destro con vari dipinti, fra cui una grande tela di *Alessandro Varotari* detto il *Padovanino*, rappresentante, « la sconfitta dei Cammotesi »: ci venne di Venezia, ed è di proprietà della Pinacoteca. In esso l'autore si mostra uno de' più felici seguaci della scuola Tizianesca.

Sotto l'organo le figure grandi quanto il vero de'« SS. Placido e Mauro » di *Aurelio Luini*: lo sono del pari le figure di riscontro, al lato sinistro, di « Santa Giustina e Santa Scolastica ». Non pochi ristauri ebbero però nel 1841, quando vi furono aggiunte le figure laterali di S. Sisinio e Santa Eufrasia: di cui, come delle pitture della cupola della mano medesima, non è necessario parlare.

A compenso di tanto rapido trascorrere, abbiamo nella conca dell'abside uno de' più stupendi monumenti della scuola lombarda, al cadere del secolo XV. In esso si mostra « la Coronazione della Beata Vergine per mano dell'Eterno Padre e del Figlio divino, in mezzo a coro d'angeli e a schiere di Profeti dell'antico Testamento e di Santi Cenobiti ». La pittura è frescata sul muro da quell'*Ambrogio Fossano* detto *Borgognone*, di cui le chiese principali della città vantano qualche opera. Qui, ci si disvela il Beato Angelico lombardo, tanto soave e profondo vi splende il sentimento religioso. Vi è a lamentare che la pittura vada perduta dietro il velario del maggior altare e soffra mancanza di luce, ma più doloroso ancor a dire è il trovarla in istato di progressivo e irremediabile deperimento. Questa pittura venne, certo, eseguita per commissione di quel Giovanni Alimento-Negri, di cui facemmo cenno nel prologo storico. Anche la crociera superiore all'altare e il coro,

dovevano aversi egualmente dipinti a spese del medesimo commettente.

L'altare marmoreo modellato secondo classiche forme scolastiche, è del ristauratore della chiesa, nel 1841, architetto *Giulio Aluisetti:* le statue laterali dei « Santi Ambrogio e Carlo Borromeo » furono scolpite in marmo da *Alessandro Puttinati.*

Sulla porta della sagrestia, « S. Antonio Eremita nel deserto »: tela della maniera del Ribera : — dappresso : « Beata Vergine in gloria con alcuni Santi »: tela ad olio con cartellino: *Prosper. Font.* (Fontana) MDXXX: sulla parete di contro: « lo Sposalizio della Vergine »; tela come sopra di *Camillo Procaccino.* Questa chiesa, oltre i nominati, possiede parecchi altri quadri della Pinacoteca di Brera.

Nella fronte del braccio sinistro, cappella del Rosario, con pitture a fresco operatevi, nel 1864, da *Enrico Francioli,* raffiguranti alcune storie relative alla Vergine del Carmelo.

Presso all'angolo che volge alla nave minore sinistra : « la nascita della Vergine, » tela ad olio della scuola del Baroccio; proprietà della Pinacoteca nominata. Sotto di essa, la lapide che ricorda la ricca eredità fatta dalla chiesa, nel 1039, da Azo e dalla consorte Renza.

Gli altari successivi, fino alla porta della chiesa, nulla posseggono di significante.

S. GIOVANNI
ALLA CONCA.

La chiesa è antichissima : vuolsi eretta presso un cimitero di pellegrini, qui esistente fino dall'epoca romana. Dell'appellativo con che si distingue la si trova già contrassegnata nel IX secolo. D'onde esso le venga poco importa ricercare, se da un avvallamento del terreno o da altro: egli è certo che l'immagine del titolare, l'Evangelista, gettato per martirio in una caldaja d'olio bollente, e come tale raffigurato nel frontispizio della chiesa, valse, se non altro, a mantenerglielo.

Ben poco la storia ci ha conservato che riguardi la parte artistica dell'edificio, nulla circa la costruzione originale : diremo quello che ce ne sembra nelle poche parole descrittive; intanto le circostanze topo-

grafiche della chiesa ci condurrebbero a credere che la fosse di proprietà privata, anzi un'appendice delle case dei signori Visconti. Anche senza pensare a cotale probabilità, connessa alle memorie storiche che qui avessero i loro palagi e i loro canili (la cà di can), basterebbero i testimonii dei depositi funerarii di Bernabò Visconti e della consorte Regina Della Scala, questo già nella cripta, quello dietro l'altar maggiore, postovi da lui medesimo, in modo di ricevere gl'incensi e l'adorazione durante i riti divini. Ma anche senza tutto questo, possediamo ben più certi documenti del secolo XV, dai quali apprendiamo che, mentre la chiesa era parrocchia, l'altar maggiore aveva titolo e carattere di cappella ducale, con che possedeva sostanze territoriali cospicue, di cui il beneficiato fruiva largamente. Vuolsene ancor più? Nel 1531, agli 8 del luglio, Francesco II fa donazione della chiesa, a titolo di diritto di patronato ducale, ai Carmelitani, che, cacciati dalle vicende della guerra, emigravano da un piccolo oratorio fuori di porta Nuova, presso il Redefosso.

I Carmelitani entrarono in possesso della chiesa e della stessa amministrazione della parrocchia, il 1.° aprile 1548, e vi uscirono, per effetto delle soppressioni Giuseppine, nel 1783. La chiesa fu volta più tardi a scopo profano; ma era stata ancor peggio profanata, quasi un secolo e mezzo prima (1665), da uno di quei famosi architetti che tramutarono giusta il senso e l'intendimento del tempo, parecchie chiese di Milano dal puro carattere lombardo al più incomposto barocchismo, onde, fin d'allora, fu fatta degna d'essere emporio di macchine e di carri, come oggi è.

Al presente non rimane d'antico che parte della fronte: e di essa vorremmo occupare un momento il lettore.

Il primo sguardo ci avverte, sebbene privi di documenti, che questa facciata appartiene alla prima metà del XIII secolo. Nessun accenno all'arco acuto: quello tondo vi domina senza contrasto, nella porta, nella nicchia, ov'è il simulacro del titolare, negli archetti intrecciati del tetto e nelle finestre laterali, di cui appena havvi traccia. Questa facciata è delle più semplici e delle più caratteristiche. una fronte a vertice ottuso, la parte mediana tutta parata di marmo; di mattoni le laterali; quantunque queste sconciate dall'intonaco e dalle porte minori, offesa ricevuta nel XVII secolo, quella, invece, ci avanza conservatissima negli elementi suoi essenziali, dove unicamente il marmo prevale. Così, la grande finestra circolare, a guisa di ruota da sedici raggi, mostra intera la ben modellata cornice e la corona centrale; così il portale, circolare nell'arcatura e terminato a frontispizio, dove le membrature imbutiformi, rigidamente tese nei pieretti, mollemente curve nell'archivolto, sono intramezzate da un'ardita colonnina spirale e divise da capitelli, modelli di finezza e di eleganza, benchè troppo, oggi, tenuti in non cale. Nel tabernacolo che sta sopra l'occhio circolare, s'apposta l'immagine del Santo emergente dal vaso; questa possiede alcun che di poderoso e di rigido sotto quall'arco a lobi ripetuti, e sa di quelle forme rozze e tonde, onde vediamo modellata la statua equestre di Oldrado da Trezzeno, alla piazza dei Mercanti.

È un frammento architettonico codesto di cui parliamo; ma noi non restiamo in forse di accennarlo allo studioso come uno dei più nobili e significanti esempii dell'arte lombarda nel momento in cui stava per abbandonare le vetuste armonie dell'arco tondo per quelle meno proprie dell'acuto.

S. MARCO.

Eccoci ad uno de' monumenti insigni dell'arte lombarda, in cui meglio si vede il suo tramutarsi non solo dalla severità millenaria allo stile acuto fiorito, ma toccarne l'ultima fase, alla vigilia di cedere il passo all'invadente neoclassicismo.

L'epoca della sua fondazione è assai contestata. Pare qui vi fosse una chiesa fino dalla prima metà del secolo XI. La si dice intitolata poi a S. Marco, quale attestato di riconoscenza verso la Repubblica Veneta, quando si ebbe a riparare alle rovine della città, dopo le vendette di Federico II, col sussidio delle città al-

leate, nel novero delle quali contavasi pure quella di Venezia. Restando, invece, nei limiti degli storici più assennati, conviene riferire al 21 del marzo 1254 la collocazione della prima pietra, per opera di frate Lanfranco da Settala, nobile cittadino milanese e, nell'anno successivo, generale dell'ordine degli Eremitani di S. Agostino, che fu appunto l'ordine da lui qui insediato in quel torno di tempo.

Le parti più antiche della chiesa sono le due braccia della croce: le mura fiancheggianti le navi confermano, colle esteriori loro forme, un'architettura lombarda senza vezzi e poco accurata nel maneggio dei materiali, l'epoca da ultimo accennata.

La storia tace interamente sulle successive vicende della costruzione, dall'epoca della sua fondazione fino a noi. Or bene, ci sia lecito raccapezzarne le fila, per quanto è possibile, a traverso i ripetuti ristauri onde fu vittima, facendo tesoro di quanto ci rivela il monumento, congiunto alle poche nozioni, frutto di pazienti indagini da noi fatte per entro biblioteche ed archivi.

La chiesa, come ancor oggi si vede, venne formata a tre navi, ma con molta irregolarità; onde convien crederla eretta a non lievi intervalli di tempo o con diversi umori di costruttori, perocchè i primi archi longitudinali, scendendo dall'altar maggiore, offrono misure di distanze tra loro diverse e senza apparenze d'ordine e di ragione. Certo è però che, avanti l'ultimo ristauro generale della chiesa, avvenuto, come mostreremo, alla fine del XVII secolo, tenevano il luogo degli attuali pilastri angolari, altrettanti pili tondi di schietto laterizio; i quali, anzichè stare puntello alle vôlte, non avevano altro ufficio, colla elevazione della parete verticale loro sovrastante, che di reggere i cavalletti e le

travature del tetto. A questo primo tempo la chiesa doveva aver un carattere ben singolare, quello di una transizione tra la basilica lombarda e la nuova arte acuta, che stava per innestarsi sul suo tronco ormai spregiato se non decadente. Si dovevano, adunque, avere alla metà del XIII secolo, nell'interno come all'esterno, un seguito d'arcature tonde di mattoni intramezzati da cunei di pietra con un traverso di croce rispondente al risvolto delle navi minori: nessuna cappella ai lati della parete fiancheggiante il tronco di croce: quattro, invece, due per lato, nella faccia del tramezzo verso chi s'innoltrava nel tempio ed allineate sulla medesima fronte del presbitero. Ecco, adunque, la chiesa probabile del 1254.

Vero è che fra le diverse tradizioni, circa l'origine dell'edificio, corre pur quella che non la vuole più indietro del principio del secolo XIV. Si cita a questo proposito un'iscrizione funeraria del Bescapé, in cui, però, la questione è ancora assai incerta se leggere si debba: 1030 o 1300. Sia comunque, non è difficile conciliare quest'ultima data coll'ordine dei fatti che si leggono nell'edificio istesso. A questa second'epoca devono attribuirsi le vôlte del presbitero, delle braccia di croce e forse dei primi vicini campi della maggior nave. Di queste vôlte si riscontrano ancora alcuni avanzi, appunto nel presbitero e nelle braccia di fattura disforme, e persuadono agevolmente essere state fatte a non brevi intervalli di tempo, come era nelle consuetudini prima della metà del secolo XIV.

È, anzi, cotesta diuturna e lenta opera costruttiva che rende oltremodo difficile l'interpretazione delle fabbriche, in genere, dell'epoca di cui ragioniamo, e di questa in particolare. Avveniva che i tempi si mutassero, e con essi consuetudini e gusti, senza che

la fabbrica s'interrompesse. Onde, qui, si presenta ancor più arduo ed insoluto il quesito circa l'epoca della facciata. La parte marmorea della porta e alcune statuette ci rappresentano non che la scuola, la mano istessa di *Balduccio da Pisa*, mentre le terre cotte della parte superiore ci avvertono di un'epoca posteriore. E come questa è la parte prevalente, caratteristica di questa fronte, sebbene imperfetta, ci sentiamo in obbligo di alcune ricerche, tanto più che vi hanno molteplici circostanze, le quali possono ravviarci sul sentiero della verità.

L'arte così elegante e fiorita delle terre cotte che qui s'incontra ci allontana già dall'epoca loro primitiva. Al mattone semplice, angolare, subentra la terra modellata a stampo con rilievi ornamentali; il carattere di codesti rilievi è dettato ancora dalla più pura architettura acuta; nulla che vi faccia presentire il nuovo stile semi-classico, che mette i primi vagiti, nel paese nostro, verso la metà del secolo XV: al contrario, le forme a treccie, a meandri, a nodi triangolati, il tipo di certe finestrelle ad occhio circolare, entro un incorniciamento quadrato con ornati sottilissimi, non sono lavori senza riscontro: noi li troviamo qua e là nella fronte del Duomo di Monza, intorno alla quale i dubbi non sono possibili, opera com'è di *Matteo da Campione*, ivi sepolto nel 1396, mentre attendeva alle decorazioni diverse del tempio. Ma noi troviamo qualche cosa dippiù: troviamo esistere nella medesima città di Monza una piccola chiesa, quella di S. Maria *in strada*, secondo un antico breviario, consacrata il 24 gennajo 1357, ma con una facciata di terra cotta lavorata, anche per essa, come per S. Marco, appunto in tempo posteriore, e coll'evidente intendimento di mostrare che quanto erasi fatto in marmo nel Duomo

poteva ottenersi dall'argilla cotta, cui gli ordini religiosi in Lombardia amavano di attenersi, quasi atto di umiltà, spregiando la superbia di costo e di lavoro connessa all'architettura dei marmi. Diffatti, la piccola chiesa di S. Maria *in strada* era tenuta, alla fine del secolo XV, da alcuni religiosi, detti frati della penitenza, del terzo ordine di S. Francesco, i quali, desiderosi di abbracciare un vero ordine religioso per abilitarsi al sacerdozio, ottengono d'essere incorporati al monastero degli Eremitani di S. Marco, in Milano, e se ne ha l'istromento di dedizione colla data del 19 luglio 1393. — Ecco come i due edifici si trovano congiunti, come le due fronti si legano in istretta relazione di fratellanza, non solo sotto l'occhio dell'artista, ma anche davanti alle ricerche dello storico, e non solo per giudizio del sentimento, ma per sentenza emergente dell'indole dei fatti.

La piccola facciata di Monza devesi riguardarla, pertanto, siccome posteriore di tempo a quel Duomo; e tanto più facilmente, poi, posteriore al 1393, in quanto che a quell'epoca, entrando nel nuovo possesso un grande e ricco ordine monastico, doveva, per prima cura, ornarla d'una fronte degna della istituzione. Tenere, come teniamo, cotesta fronte, oggetto di singolare ammirazione, eretta dopo il 1393; vederla, come la vediamo, perfettamente condotta a compimento, ed ora scrupolosamente restituita (1871) in pristino dall'architetto *Carlo Maciacchini;* osservando, all'incontro, come la si presenta, imperfetta nella parte superiore, quella della chiesa di cui trattiamo, egli è quanto trovarsi condotti a stabilire che la facciata di S. Marco, opera probabile del medesimo architetto, come, di certo, dal medesimo monastero ini-

ziata, doveva sorgere in seguito di tempo a quella della sorella minore.

Coloro, adunque, che ponessero la sua edificazione ai primi decennii del XV secolo, non potrebbero, pare, discostarsi gran che dal vero, ed avrebbero ben anche altri argomenti per crederlo. Sono questi gl'ingenti lasciti, le vistose donazioni, che appariscono dapprima, a tratto a tratto, venire al monastero, poco dopo la metà del secolo XIV, come la donazione dell'arcivescovo Giovanni Visconti, nel 1353; ma che affluiscono, poi, senza numero nei due secoli successivi, e che devono aver dotata la famiglia Eremitana di S. Marco di tanto pingui redditi da farla segnalata in Lombardia. Per restare nell'argomento della fabbrica, quelle fra le donazioni che devono avervi influito sono le molte fatte da Barnabò Visconti, lui vivente, negli anni 1372, 1375 e 1381, sia direttamente alla chiesa di Milano, sia all'altra di S. Maria al Bosco, o di Predelasca, nel territorio di Bollate, che era una dipendenza, anzi una sola amministrazione con quella di Milano. Sono fondi prediali nei territorî di Seregno , di Cusago, di S. Vito, sono rendite di livelli, e parecchie case nella città che, così, vengono in possesso della istituzione religiosa; le quali cose, dopo l'ascendere del Conte di Virtù a capo dello Stato, si vedono bensì messe in questione, ma confermate tutte, poi, da Filippo Maria, con lettere patenti del 22 aprile 1415.

Ci sarebbe facile estenderci intorno a questo periodo di tempo, mostrando la non comune operosità dell'amministrazione monastica per conseguire facoltà, privilegi, esenzioni, tutto quanto potesse crescerne le rendite; nè ciò potrebbe sembrare eccessivo, quando fossimo giunti a persuadere con questi incidenti sto-

rici, in accordo colle ragioni d'arte, che a questo tempo dei primi decennii accennati debba riferirsi la ricca fronte di terra cotta che, sebbene imperfetta, giunse a noi.

L'autore è un altro mistero; il quale, naturalmente, si unisce coll'eguale quesito per la chiesuola di Monza. E qui, nessuno spiraglio di luce. Pure, se dobbiamo credere ad alcune pagine d'un manoscritto del XVII secolo, esistente nell'Ambrosiana (quello del canonico Valerio di S. Maria della Scala), l'architetto ne sarebbe un *Menclozzo*, e i dipinti su calce dai lati della porta di un noto artista *Trofo* (Cristoforo) *da Monza*, uno dei fratelli *Zavattari*, i quali fiorivano appunto alla prima metà del secolo XV. In mancanza di documenti per confermare o respingere, come il lettor vede, ci stringiamo a citare: ad ogni modo, cotesto *Menclozzo* noi non sapremmo riguardarlo che qual uno degli allievi di *Matteo*, e in generale, di quella feconda famiglia dei Campionesi che seminarono di egregi monumenti l'Alta Italia, durante tutto il secolo XIV.

Quali cause abbiano fatto lasciare in tronco la fronte del *Menclozzo* mal si saprebbe conghietturare. Più probabilmente la morte dell'artista, o il sopravvenire di tempi avversi a forme architettoniche, le quali annunciavano già un tal sapore d'antiquato. Ci sembra, invece, quasi certo che la fronte medesima, come rimase interrotta, arrivasse con non molti danni fino a noi. Non così della chiesa. Cominciò per essa ben presto il miserando lavorìo delle manomissioni. Già una di esse, fra le meno fatali, erasi iniziata, a creder nostro, verso la fine del secolo XV; vogliam dire quella delle cappelle e dei sepolcri di famiglia. Prima di questo tempo già se ne aveva esem-

pio, come nella cappella di S. Orsola colle tombe degli Aliprandi, fondata nel 1345; ma questa e simili non erano che quelle inerenti all'organismo originale della chiesa nei bracci di croce. I lati erano sgombri. Da quello di settentrione possiamo ancor oggi apprendere quale si fosse il meridionale. Accadde, qui, quello che avvenne a S. Eustorgio due secoli prima. Anche qui, eravi un cimitero davanti ed intorno alla chiesa, tanto che quando, nel 1469, Francesco Sforza vi volle escavato il terreno onde aprirvi la conca davanti alla chiesa e la via che rasenta il canale, intervenne sul luogo, ai 28 settembre, l'arcivescovo Stefano Nardini per sconsacrare la parte di terreno che stava per essere dissodata, facendo trasportare le ossa dei sepolti entro la nuova cinta che chiudeva solo il quadrato di contro alla chiesa, e ne lasciava atto scritto, che ancora ci rimane. Era naturale che le nuove circostanze della chiesa sollecitassero le famiglie patrizie, che vi appoggiavano esteriormente i loro depositi, a racchiuderli nel tempio, erigendovi intorno un muro e dandogli forma di cappelle rivolte all'interno. Egli è per tal modo che, qui, cominciò quella lunga serie di monumenti e di tombe di famiglia, di cui, per la maggior parte, non ci avanza che la memoria, e per cui era resa una delle più onorevoli della città. Sarebbe lungo citare i nomi tutti che ci sono passati sotto gli occhi: ne citiamo solo alcuni di famiglie note o tuttora viventi, come sono: gli Arconati, gli Airoldi, gli Allegranza, gli Arrigoni, gli Avogadro, i Bevilacqua, i Birago, i Bazzi, i Crivelli, i Cusani, i Casati, i Castiglioni, i Confalonieri, i Dugnani, i Foppa, i Leva, i Marini, i Perego, i Pace, i Porro, i Pusterla, i Roma, i Reina, i Trotti, i Tanzi, i Trivulzio, i Vimercati, i Visconti, ecc.

Non era possibile, come parrà al lettore, cappella alcuna senz'uno o più monumenti; il suolo della chiesa andava tappezzato, quasi, di lapidi; ma pressochè tutto andò disperso, prima, coll'applicazione troppo scrupolosa della bolla di Pio V, dell'aprile 1569, per opera dell'arcivescovo Carlo Borromeo; poi, coi ripetuti rifacimenti del lastrico della chiesa. Noi vedremo più tardi il poco che salvossi dal naufragio.

Ma tuttociò non avrebbe recato grave sconcio all'architettura se i tempi non fossero intervenuti più ancora spietati intorno alla costruzione. Nei primi anni del secolo XVII, il lascito testamentario d'una contessa Porzio diede occasione a rifare internamente il coro, che rimase svisato nelle forme e dipinto, come oggi si vede, con danno delle proporzioni lineari e della prisca severità della chiesa.

L'offesa più grave, anzi la fatale, cui andò soggetta, fu quella sopravvenuta alla fine del secolo medesimo, per cui allo interiore fu per intero rifatta. Fin allora, essa ebbe a conservare l'antica crociera a vôlta, la quale estendevasi ai fianchi ed alla maggior nave fino verso la sua metà, donde, fino alla porta, pare seguisse un impalcato di tavole. Nove pili tondi di terra cotta la sostenevano per lato, ed era illuminata, a larghi intervalli, da finestre acute ai fianchi delle pareti verticali della maggior nave. Vi si pose mano nel 1690, con disegno dell'ingegnere Francesco Castelli, emendato ed ampliato da un altro, Benedetto Quarantini; ed in quell'occasione furono tolti due pili, gli ultimi davanti al presbitero, per acconciare una cupola dove prima stavano due campi d'intercolonnio: furono rinzaffati di mattoni e di calce i pili restanti, dando loro l'aspetto d'un fascio di pilastri poligonali, e tutta la chiesa, poi, fu coperta di vôlte comuni, a in-

tersezioni cilindriche con aperture di finestre ad ogni campo di vôlta. Con questi lavori le antiche sembianze erano tutte perdute, insino dal 1698. Vi si consumarono intorno ancora dodici a quindici anni, per finire, perfezionare ogni cosa, accomodare l'imbocco del presbitero, aggrumolare di cincinni di stucco archivolti e frontispizî di finestre; fu un voltafaccia completo dell'antico organismo e del carattere del XIV secolo. Se erasi, con tuttociò, perdonato alla fronte esteriore, non fu certo per mancanza di coraggio: non può disconoscersi che, internamente, vi si fossero già, nell'occasione istessa, murati, se non in tutto per lo manco in parte, la grande finestra a ruota e le finestre acute più basse ad essa d'accosto. Il toglier vi anche quel resto di apparenza antica, le colonnine ed i trafori spettava alla seconda metà del secolo XVIII. Non abbiamo documenti su di ciò; ma pare che il fatto avvenisse negli ultimi anni di esso, poco prima che la soppressione dell'ordine, imposta nel 1797, non avesse tolto ai religiosi la facoltà di manomettere i monumenti loro affidati, sottratti, come allora erano, ad ogni vigilanza dello Stato.

Quale fu lasciata dagli ultimi Eremitani, tale possiam dire che la chiesa sia arrivata a noi. I pochi mutamenti avvenuti non potevano aggravarne le condizioni edilizie già abbastanza compromesse, perocchè si limitarono al rifacimento del maggior altare in un tempo (1817) troppo incurante d'ogni studio di stile della età mezzana per non succedere, come successe, un nuovo controsenso e coll'architettura recente e colla primitiva del tempio.

Ripensare a tutto un restauro, come fu per S. Ambrogio e S. Eustorgio, qui è poco men che follìa dopo la storia narrata. Ora, si sta attendendo soltanto al re-

stauro e al compimento della fronte, che davvero ne è la parte più artistica, secondo un disegno, a merito principale dell'architetto *Carlo Maciacchini*. Queste pagine sono forse destinate a precederne il compimento di pochi mesi: e noi siamo lieti di citare questo fatto in cui il Ministero della Pubblica Istruzione, retto dal Correnti, quello di Grazia e Giustizia, i parrocchiani e il parroco istesso hanno concorso con nobile gara, onde non meno giova sperare dal Comune nostro.

Dopo di ciò, che il lettore voglia seguirci nell'esame del monumento.

PORTA DI S. MARCO.

Dalle induzioni che non abbiamo taciuto, la facciata sarebbe da riferirsi al cadere del XIV o al principio del XV secolo. Un *Menclozzo* se ne dovrebbe dire l'autore, secondo tradizioni che ancor sopravanzavano nel XVII secolo. Essa rimase non finita, così al fastigio del tetto, come alle minori ali. La speranza oggi è mutata in certezza viva ch'essa si compia secondo un disegno già disposto. Così come si vede, benchè conservi i suoi lineamenti principali dell'origine, mostra le offese recatele nel passato secolo coll'aprirvi le due porte laterali, al cui luogo si avevano due finestre acute, e coll'avervi murato il grande e bel rosone, contemporaneamente alle finestre bifore ai lati inferiori di esso. La porta di marmo a colonnine e pilastrelli che si continuano nell'archivolto mollemente acuto, è una delle parti meglio conservate. Egualmente, si possono accennare tali il graziosissimo tabernacolo a tre archi sulla medesima porta ed i tondi fori ai lati. Le statuette negli archetti del tabernacolo, però, sono evidentemente più antiche della facciata di terra cotta; arieggiano il più perfetto stile di *Balduccio da Pisa*. come ne ha il medesimo carattere l'architrave figurato della porta istessa. Le statuette, infatti, e colla loro postura in tutte egualmente di traverso e col sostegno mal appiccato ci fanno dubitare fortemente che appartenessero ad altra e diversa composizione, al modo di quelle sulle porte della città fatte fare da Azone, di cui una ancora sugli archi di Porta Nuova. Del resto, l'intervento di due tempi diversi nella fronte, comunque pur sia, ci sembra indubitabile. — Il dipinto a fresco nel timpano dell'arco venne eseguito, nel 1845, da *Angelo Inganni*.

A destra, il corpo di fabbrica a forma poligonale, con cupoletta ottagona, immediatamente sporgente all'angolo meridionale della facciata, costituisce la cappella Foppa: venne fondata negli ultimi anni del secolo XV da Pietro Foppa, morto nel 1531. Era tutta esternamente coperta di graffiti e di pitture ornamentali, secondo il carattere Bramantesco del tempo. Nonostante che alcuni dei segni vi si rivelino ancora, può aversi oggi, nel suo complesso, per miseramente perduta.

Tutte le cappelle aggiunte da cotesto lato alla chiesa hanno l'aspetto d'essere sopravvenute dopo quella della famiglia Foppa. Se alcuna. quivi, venne accomodata prima, certamente fu per intero rifatta in tempi posteriori; ovvero eranvi bensì, ma esteriormente, e congiunte poi alla chiesa, schiudendone la parete. La testa del tramezzo di croce verso il lato meridionale, come l'opposto che vedesi dall'interno del chiostro, ci fanno risalire alla costruzione primitiva della seconda metà del secolo XIII. Le finestre superiori ad arco tondo, con cunei di marmo interpolati nell'arco, e la semplicissima cornice del tetto sono le principali impronte dalle quali prendemmo ragione per immaginare l'interno della chiesa quale doveva essere al primo tempo.

L'abside esterna serba, probabilmente, la medesima forma poligonale del XIII secolo, ma rifatta, come notammo, al principio del XVII. La porta di fianco, che entra nel braccio della chiesa, venne aperta nel 1860, secondo il disegno di chi scrive, in sostituzione d'altra porta chiusa nella testa del braccio medesimo, apertavi non prima del XVII secolo.

La torre delle campane appartiene all'epoca delle vôlte acute del presbi-

tero, vale a dire ai primi decennii del 1300, e dovea avere un piano dippiù, e questo, in alto, a terrazzo, coronato di cono cestile; cotesta sua altezza fu la cagione onde subì, intorno al 1550, la decapitazione cui soggiacquero quelle di S. Ambrogio, di S. Simpliciano e della distrutta chiesa di S. Francesco.

Entriamo nella chiesa.

È a tre navi e a croce. dalla soglia della porta al centro della croce si contano metri 63: da questo punto al fondo dell'abside metri 33: in tutto, pertanto, metri 96, dopo il Duomo la più estesa in lunghezza delle chiese della città: l'asse trasverso del piede di croce, comprese le tre navi, metri 24,60. Come fu accennato nelle sue vicende, l'aspetto attuale della nave maggiore e della cupola, che precede il presbitero, è quello cui soggiacque colle forme, ancor più insipide che barocche, date alla chiesa dalla quasi rifabbricazione della fine del secolo XVII (1691-98). Otto pilastroni poligonali sostengono le navi del tronco di croce: i capitelli e i fastigi delle finestre sono grevi di stucchi. Parte delle antiche vôlte, del XIV secolo, si veggono ancora nei bracci e nel presbitero, sebbene quelle di quest'ultimo mascherate da pitture estranee al tempo, come riscontreremo in seguito. Quasi nulla, adunque, della sua prisca architettura: molte cose mutate, e, quel ch'è peggio, più le abborracchiatevi su che le tolte. Prime fra le tolte sono i due pili più vicini al presbitero, per accomodarvi la cupola attuale: la qual cosa spiega la scomposizione organica di questa parte della chiesa: fra le cose minori sparite sono le cappelle o chiuse o tramutate: a destra, di fianco al maggior altare, due le murate, fra cui quella già di S. Orsola degli Aliprandi; a sinistra, quella già del Crocefisso, rifatta più ampia e con intendimenti diversi. Le cappelle sopraggiunte sono quelle tutte al fianco destro, entrando nella chiesa.

Perduti così i vecchi lineamenti di essa, non ci rimane che cercarvi la parte sua monumentale applicata.

La prima cappella a destra, quella di Pietro Foppa, fondata alla fine del sec. XV, appare tutta dipinta da *Giovan Paolo Lomazzo*, il cui miglior diritto a rinomanza sta ancora ne' suoi libri, il *Trattato della pittura*, il *Tempio della pittura*, ecc. L'opera murale, più a tempera forse che a buon fresco, fu fatta intorno agli anni 1570-71. Vi sono raffigurate nelle pareti alcune gesta di S. Pietro e Paolo, cui la cappella era dedicata; a sinistra, « la caduta di Simon Mago »; a destra, « S. Paolo che richiama a vita un morto »: nei pennacchi della vôlta, gli Evangelisti: nei piedritti della cupoletta ottagonale, coppie di Profeti. nella conca soprastante all'altare, un affastellamento d'angeli che vorrebbero significare una gloria intorno al Paracleto. Queste pitture mostrano d'avere sofferto moltissimo; gran parte possono, anzi, tenersi siccome perdute, non tanto a motivo del pessimo sistema di chi dipinse, quanto per la cattiva costruzione delle murature e della sua fondazione, senza sufficienti precauzioni, sopra un antico fondo acquitrinoso, onde si mostrano velate e corrose dalle emanazioni del nitro.

Della seconda cappella eretta col disegno di Giuseppe Quadrio, e col deplorabile stile della seconda metà del XVII secolo, non giova far parola.

Terza cappella: — la tavola sull'altare, « La B. Vergine col putto che porge le chiavi a S. Pietro, tra i Ss. Paolo

e Agostino » è quella del *Lomazzo*, che era nella cappella dei Foppa, qui portata per toglierla alle influenze deleterie dinotate. Lo stile suo greve e fuligginoso è evidente. Porta la segnatura dell'autore: P. L. *(Paolo Lomazzo)*, 1571. Questa data, che risponde all'età di 33 anni dell'artista, basterebbe a smentire, anche senza altri argomenti, la creduta cecità sua, appunto a questo tempo. — Nei fianchi della cappella: a sinistra, bellissima copia del « deposito di S. Petronilla » del *Guercino*, probabilmente condotta dal suo scolare ed imitatore *Ercole Gennari*: dicontro, « la Presentazione al tempio », debole copia da Pietro di Cortona; ambedue queste grandi tele sono di proprietà della Pinacoteca di Brera.

Quarta cappella: — come la precedente, disadorna. Vi si citano gli Apostoli dipinti a fresco alla piccola cupola come opera del *Lomazzo*: non ne hanno l'impronta: parci che si andrebbe più vicino al vero concedendoli a *Vincenzo Campi*. La « S. Lucia », sull'altare, di *Federico Bianchi*. I grandi quadri laterali sono della pinacoteca di Brera, l'uno del *Busca*, l'altro d'uno dei *Santagostini*: non meritano menzione. Il grande candeliere di bronzo nel mezzo è una riproduzione in tutto conforme di quelli venduti nel 1866, che dicevansi dono del duca Tomaso Marini. Può mettersi qualche dubbio considerandone lo stile, se appartengono ad un solo tempo: se ne raffronti lo stile del fusto, del buon cinquecento, con quello del piede, del principio del seicento.

Quinta cappella: — già della famiglia Cusani, poi Trotti, consacrata all'Assunta, ora, dopo il 1813, del Crocefisso. Prima di questo tempo eranvi le tele di *Antonio Campi*, che vedremo in seguito. Vi rimangono del medesimo pittore le figure di quattro profeti, e nella cupoletta otto piccole raffigurazioni delle Virtù. Queste sono ancora conservate, e lo sono pure due dei pennacchi verso l'interno della chiesa, si noverano fra le opere migliori di *Antonio Campi*. Non così dei due profeti verso la via, guasti dalle condizioni del suolo, e forse, da tentate manomissioni per ristaurarle. Anche le faccie laterali della cappella erano dipinte da lui, ma andarono cancellate prima dal nitro che dagli uomini. Una volta, leggevasi la data dei lavori, 1577; essa pure fu perduta.

Sesta: — rifatta, nel 1842, sotto l'intitolazione della B. Vergine del Buon Consiglio: non ha opera d'arte di merito.

Settima, — dedicata a S. Nicola da Tolentino: la quadratura fu dipinta a fresco da un *Giovanni Ens*, secondo l'infelice gusto della metà dello scorso secolo. Delle pitture appostevi si può dire quanto si disse di quelle della precedente, e che occorre pur dire della successiva.

Ottava: — quadro sull'altare, di *Agostino Comerio*, rappresentante la « B. V. col figlio e S. Guglielmo, re »; tela non priva di certo merito d'arte, fu eseguita nel 1830. La cappella è di patronato Confalonieri e Crivelli.

Nona: — era priva d'opera d'arte e venne chiusa sino dal principio del secolo. Sul muro esterno di essa sta una grande tela, « S. Gerolamo circondato da vari Santi », di *Stefano Maria Legnani*, testimonio della pittura milanese al principio del XVIII secolo. Si trovava nella soppressa chiesa dei Ss. Cosmo e Damiano, ora occupata dal Teatro Filodrammatico altra ne vedremo dicontro.

Girata la cantonata, nel braccio

destro della croce s'incontrano impostati nel muro diversi monumenti, altrevolte sparsi per la chiesa e nella vicina soppressa cappella di S. Orsola. Queste arche e lapidi sepolcrali sono nel numero di sette; e le passiamo in rassegna.

1°, al basso: grande arca marmorea, il cui davanzale, partito in tre scompartimenti, raffigura, in quello di mezzo, il defunto presentato alla « Vergine col figlio sulle ginocchia da S. Ambrogio e da S. Giovanni Battista. » Vi è singolarmente elegante e disinvolta la parte ornamentale composta di rami e viticci. Tutti gli stemmi sono lacerati dallo scalpello; non c'impediscono, però, malgrado il difetto d'iscrizione, di reputarla quella per Giacomo Bossi, conte e cavaliere dell'impero sotto Carlo IV, riformatore dei patrii statuti, morto nel 1355. L'opera è, infatti, della seconda metà del secolo XIV, e della scuola dei Campionesi.

2°, sopra: altra arca marmorea, destinata ad Andrea Birago, alle cui spoglie i figli unirono quelle del fratello Antonio. Se l'iscrizione non ci avvertisse dei depositati, noi ne andremmo senza lume, perocchè tutti gli stemmi vi furono scalpellati. Vi apprendiamo, però, il nome d'un artista nuovo nella storia della scultura lombarda, un *Cristoforo dei Luvoni*, colla data 1455. Egli ha rappresentato « Andrea a piedi della Vergine condotto da S. Giovanni Battista » al pari del Birago, in ginocchio. Il *Luvoni* si mostra uno scultore rozzo e in arretrato col tempo suo, quasi ultimo rampollo della stirpe degli artisti da Campione.

3°, nel mezzo della parete, evvi la grande arca marmorea pel deposito della B. Vergine. Lanfranco Settala, morto nel 1264, cui è merito l'avere fondato, due anni prima, convento e chiesa. L'iscrizione, che leggesi sotto, è del XVII secolo, e fu qui messa quando il monumento, dal presbitero, dove in origine era apposto al muro, venne qui trasportato. È questo uno dei più nobili e ricchi avelli del tempo. Esso rappresenta, sul davanzale dell'arca, l'uomo insigne seduto a cattedra in atto d'insegnamento con cinque ascoltatori o scolari per lato: egli veste il sajo nero dell'Agostiniano, costellato di stelle d'oro, e mostrasi in misure proporzionali ben maggiore delle altre figure. Sull'alto dell'arca, sta il medesimo maestro disteso come su letto funerario; anche qui, come sotto, veste al medesimo modo: due angeli, ai lati, gli tengono la sindone funeraria in atto di coprirlo. È il medesimo concetto, che vedremo ripetuto dai *Busti* e dai *Fusina* nel miglior tempo dell'arte del cinquecento. Altri due angeli, colle braccia incrociate sul petto, stanno in atto di dolore e di ossequio, sugli angoli dell'arca, e sotto di essi, entro le nicchie dei pilastrelli angolari, due figure a bassorilievo, « S. Agnese e S. Caterina ». Del resto, l'arca va sostenuta nel muro da doppie mensole ed è riccamente cosparsa di dorature, che rivestono non solo gli ornamenti, gli scolli e i lembi dei panni indossati dalle figure, ma anche le parti ornamentali ed accessorie del monumento. — Fu già saviamente notato che desso non appartiene all'epoca della morte del raffigurato (1264), ma a qualche secolo dopo. È avvertenza irrefutabile; ma non così quella dello storico Giulini, che lo crederebbe opera di *Balduccio da Pisa*. Noi non oseremmo negare le influenze di costui, ma propendiamo a crederla opera di alcuno de' suoi ajuti nel monumento di S. Pietro martire, come furono i

maestri da Campione, e probabilmente di quel *Bonino*, che come fece e segnò del proprio nome il monumento di Cansignorio, a Verona, morto nel 1375, ed è fors'anche l'autore di quello di Barnabò, nel nosto Museo archeologico, fatto nel medesimo tempo, con lusso di dorature e sfoggio di colori, così potrebbe essere l'autore del presente, benchè sia forza riconoscervi una maggior condotta di scalpello, ed una grande delicatezza e soavità d'espressione nella testa del protagonista. Ciò che ci allontana dall'ammettere il *Balduccio* è la mancanza d'ogni sentore d'arte

MONUMENTO A LANFRANCO SETTALA.

fiorentina e la tendenza nelle figure al tozzo e al tondo, caratteri della scuola Campionese.

4°, di fianco, al basso, altra arca marmorea: sul davanzale « la B. Vergine col figlio, i Magi e due devoti condotti dai Ss. Lorenzo, Giacomo e Francesco d'Assisi »: nei pilastrelli laterali, « S. Gio. Battista e S. Maria Maddalena ». Egli è evidente essere i due raffigurati personaggi laici: gli stemmi abrasi non ci permettono di saperne la famiglia, nè l'arte dello scultore, tuttochè del XIV secolo, non ci sollecita a farne ricerca.

5°, assai migliore per arte è il deposito che gli sta sopra, di forme simili ai menzionati: il davanzale è diviso in tre compartimenti. Anche qui, da quello, a destra, raffigurante una scena di scuola, si apprende il defunto essere stato uomo da cattedra: il vestito, la lunga capigliatura indicano il maestro laico; e dove non apparisse da ciò, ne verremmo avvertiti dai cinque stemmi ond'è cosparso il monumento, tutti sventuratamente scalpellati. Negli altri due compartimenti stanno, prima nel centro, « la divina Triade »: « Cristo » vi è rappresentato in croce: più oltre, il defunto in ginocchio, seguito da tre figli, davanti alla « B. Vergine col fanciullo divino », è sotto il patrocinio dei « Ss. Giovanni Battista, S. Giovanni Evangelista e S. Ambrogio ». Gli ultimi due santi appariscono anche nelle nicchie dei contrafforti angolari. Ci sembra di vedere nel raffigurato uno degli Aliprandi, il grande Martino, celebre per scienza di diritto e per eloquenza, mandato oratore da Azzo Visconti, nel 1332, a papa Giovanni XXII, e morto nel 1339. L'opera confronta col tempo, ed è ancora della stessa confraternita artistica dei Campionesi, ma di una mano diversa da quella del monumento Settala, poichè meno larga e più studiosa di trafori.

Sopra questi cinque avelli distendesi una grande pittura a fresco dei *fratelli Rovere*, detti i *Fiammenghini*. Rappresenta Alessandro IV che raccoglie le Congregazioni Eremitane sotto le norme di S. Agostino, e dà loro una regola unica; delle quali fu, poi, generale il Lanfranco Settala ricordato. Opera guasta e manierata della metà del secolo XVII, ci dispensa da ogni parola.

6°, nella parete vicina nulla di rimarchevole, se non una lapide figurata, a ricordo dei fratelli Alessandro e Lancellotto Pusterla. Vi è intagliato un angelo o genio alato, recante una face accesa mentre solleva da un sepolcro scoperchiato il defunto. due putti ai lati vi tengono le targette gentilizie, anch'esse abrase dagli iconoclasti repubblicani del 1796: nel fondo del basso rilievo si eleva un olivo grave di frutti, col motto greco: **ΑΣΒΕΣΤΟΣ** (inestinguibile), inciso su d'una cartella. La lapide ha nel fregio un altro motto greco, ma spezzato. È opera del primo ventennio del XVI secolo, forse di quel Francesco Briosco, cui devesi l'edicola Trivulzio. La lapide fu tolta dalla cappella già del Crocefisso, di patronato dei Pusterla.

Le vicine lapidi della famiglia Archinti furono qui recate dalla soppressa (1864) chiesa di S. Eusebio.

7°, nella parete dicontro al monumento del Settala sono due davanzali di arche funerarie; è difficile dire se appartenessero a due monumenti diversi, ovvero ad un solo. Intanto in quello inferiore abbiamo la fortuna di leggere il nome del trapassato colla data della morte (5 novembre 1344); egli è un altro Aliprandi, Salvarino, fratello del menzionato Martino. Il davanzale apresi in un solo campo; in esso « Cristo » tiene il mezzo, fiancheggiato da due angeli in atto di benedire il devoto Salvarino, postogli daccanto, in ginocchio, dagli Evangelisti, « S. Marco, dall'angelo tutelare e dalla B. Vergine ». Alla sinistra del « Cristo » si tiene ritto « S. Giovanni Battista », additando più indietro un albero, l'albero fatale, dal cui frutto il divoto viene redento colla benedizione del Salvatore. Nell'inquadramento superiore il piano è diviso in tre storie; nel centro, la « Coronazione della B. Vergine »; a sinistra, due devoti,

padre e figlio, presentati alla B.Vergine da tre santi; a destra la luttuosa scena della «deposizione di croce ». Nel primo di questi davanzali sono ancora visibili le traccie di dorature ai capegli ed alle barbe dei personaggi celestiali, come sono, fra gli altri, le piccole teste dei profeti nei pilastri d'angolo. Ma quello che havvi d'osservabile e che lo farebbe credere appartenente ad un monumento di due piani, sono i due angeli in tunicella sugli angoli che reggono un candeliere come per quello di Martino Aliprandi; e poi, che vi si travede, non che lo stesso tempo, il modo medesimo di fare. Ond'è che quello che si può notare del controindicato monumento, si può ripeterlo per questi pezzi, come per tutta la scuola Campionese, qualificandola un'arte di modellare tonda, pastosa, non senza vivi ed arditi trafori, mancante, però, di proporzioni, secca nei contorni, ma non destituita d'espressione e di sentimento, anzi, talvolta questi veri, dolcissimi: infine, un'arte più sentita nell'anima che in molti grandi artisti della rinascenza pagana.

Sopra questi pezzi scultorii pende una grande tela dipinta da *Jacopo Robusti* detto il *Tintoretto*, « l'invenzione del corpo di S. Marco »: tela ricca di toni e di colori, di proprietà della Pinacoteca di Brera.

Sull'altare della cappella, oltrepassata la vicina porta, già di patronato Trotti, un « S. Agostino », debole opera del *Salmeggia*.

Al presbitero, nei fianchi, due grandi tele di due grandi artisti del XVII, postevi quando (1610-1620) venne riformato e trasformato, quale oggi si vede. Le due grandi tele sono: quella a sinistra, di *Gio. Battista Crespi* detto il *Cerano*, e raffigura « il Battesimo di S. Agostino per mano di S. Ambrogio », opera falsa pel carattere dei personaggi, per la scena, pel rito, pel costume; solo un'occasione qualunque per molta leziosità di forme e splendidezza di colore. Essa tuttavia è segnata del suo nome colla data 1618 e passa tuttora pel capolavoro di questo, per altro lato, pennelleggiatore insigne: la grande tela di riscontro è opera di *Camillo Procaccino*, e rappresenta, non meno inesattamente dell'altra, sempre dal punto di vista della verità storica, « S. Agostino e S. Ambrogio disputante sui misteri della fede ». La maniera di questo dei *Procaccini* è evidente; ma di un disegno convenzionale e di un tono opaco e più greve della tela contrapposta, cede certamente, qui, al rivale, soverchiante per ispirito ed eleganza e rapidità di tocco.

Altre due grandi tele sono più oltre, che raffigurano, a sinistra, « i campioni degli ordini religiosi e monastici », e dicontro quelli dei « religiosi e militari ». Sono più che altro bozzi di composizioni macchinose e improvvisate di *Bartolomeo Roverio* detto il *Genovesino;* al quale devonsi pure le pitture dei sottarchi e delle vôlte a crociera cordonate, ancora acuti com'era la antica chiesa, con fantasie discordanti affatto dal tipo primitivo, com'è pure della conca dell'abside, ornata dall'albero della famiglia religiosa Agostiniana. Queste opere devono essere state eseguite intorno al decennio 1620-1630, essendo il *Roverio* nato in Milano al principio del secolo; esse ebbero un ristauro, nel 1816, da *Agostino Comerio*. Il quadro nel centro del coro, con « S. Agostino in trono », tenuto in mezzo da alcuni suoi monaci d'ambo i sessi, sembra oscurato dipinto del capo stipite dei *Procaccini, Ercole*. Il lavoro di legname

del coro corrisponde al periodo accennato (1610-1619), in cui esso venne riacconciato per un lascito della contessa Porzia. L'altar maggiore fu, così com'è, rifatto nel 1816.

Proseguendo nel giro della chiesa, vedesi sul vicino altare una tela dipinta da *Giuseppe Soggi*, imitazione del celebre « S. Carlo », di *Lebrun*.

Nella vicina e più vasta cappella, detta ora della Pietà, già del Crocefisso, veder si dovrebbe una costruzione eseguita, secondo la memoria del tempo, per commissione ed a spese del Senatore Tomaso Marino, duca di Terranova. Per essa sarebbero stati i due grandi candellieri di bronzo, di cui vedemmo l'esemplare nella cappella di S. Lucia. Il tempo però in cui fu così immaginata la cappella, discende al mezzo del secolo successivo di quello in cui il duca morì, e si può credere che ciò si compiesse per cura d'una pia e ricca Congregazione di carità di cui era sede. Comunque sia, mancandoci ogni altro argomento, ce ne fanno fede le pitture a fresco, i loro autori e il carattere ornamentale degli stucchi. Infatti, del *Danedi*, detto il *Montalto* (nato nel 1600), è la « Risurrezione di Cristo » nella lunetta sopra l'altare: dell'juniore *Ercole Procaccini* sono le altre storie dei pilastri dell'arco: e poi, del medesimo *Ercole*, la tela « dell'andata al Calvario », e di *Antonio Busca*, quella di contro, « l'innalzamento del Crocefisso sul Calvario ». La tela sull'altare è copia della celebre « deposizione di Croce » di *Michelangelo da Caravaggio*, che conservasi a Roma. È di ragione della Pinacoteca.

Alla vicina parete, sulla porta della sagrestia, « Eliodoro scacciato dal tempio », faragginosa pittura a fresco di *Giuseppe Bianchi*.

Dicontro alla cappella descritta, « Daniele nel lago dei leoni », di *Giuseppe Vermiglio*, tela lodata per composizione ordinata, disegno corretto e colorito succoso per un tempo come il suo, il secolo XVII, in cui l'arte volgeva a rovina. È tenuto pel miglior suo lavoro; era nella biblioteca dei Padri Lateranensi di S. Maria della Passione: oggi appartiene alla Pinacoteca di Brera.

Della Pinacoteca è pure il dipinto, che s'incontra, trascorso l'angolo, colla scena del « Presepio »; autore di quello *Stefano Maria Legnani*, che nominammo per la tela a riscontro. Come quella, questa era nella soppressa chiesa dei Ss. Cosma e Damiano.

Proseguendo verso le porte, quivi, lungo la parete stavano una volta, quanto le arcate murate, altrettanti altari chiusi da cancelli. Tolti questi ingombri e gli altari corrispondenti, rimase posto ad alcuni dipinti su tela, esistenti già in altre parti della chiesa, o dati a deposito della Pinacoteca. Ne seguiamo l'ordine, avviandoci verso l'uscita.

« S. Monica », tela ad olio di *Pietro Maggi*, pittor milanese, del secolo XVIII.

« La B. Vergine tra i Ss. Pietro apostolo e Antonio, eremita », tela di *Camillo Procaccini*: appartiene alla Pinacoteca.

« La B. Vergine col figlio in gloria »; ai piedi di essa inginocchiati i « Ss. Giovanni Battista, Carlo Borromeo e Francesco d'Assisi »; tela di *Jacopo Palma* il *giovane*: della Pinacoteca.

« La B. V. Assunta al cospetto degli Apostoli » nel centro: al lato sinistro, « l'andata in Egitto »: a quello destro, « la morte della B. Vergine »; tre tele dipinte ad olio, di cui la prima è la maggiore, e che formavano una sola ancona nella cap-

pella Cusani ed ora del Crocefisso, donde furono tolte a cagione dell'umidità, dalla quale infatti, si mostrano assai offese. Sono d'*Antonio Campi*, com'erano tutte le ricordate pitture a fresco della cappella.

« La Trasfigurazione di Cristo », dipinto ad olio di *Giulio Cesare Procaccino*, proprietà della Pinacoteca, era nell'antica chiesa di S. Celso.

« S. Barbara in gloria », dipinto di *Luigi Scaramuccia* detto il *Perugino:* della Pinacoteca.

« La nascita di S. Francesco d'Assisi », manieratissima tela ad olio del più ammanierato dei fratelli *Rovere*, il *Mauro:* ancora della Pinacoteca.

Nella sagrestia, altre volte luogo di esercitazioni scolastiche, si conserva, entro ricca cornice architettonica, una tavola dipinta da *Bernardino Campi*, colla data 1569, in cui sono raffigurati la « B. Vergine col divin putto che benedice il vescovo S. Siro inginocchiato davanti, avente più indietro S. Giuseppe ». La sagrestia venne così ammodernata, cogli armadi tuttodì esistenti, poco dopo la metà del secolo XVII.

Il grande chiostro vicino, detto, fino dai primi anni della fondazione del convento, il chiostro dei morti, andava ricco di monumenti: fra questi l'ultimo ad esservi tolto fu quello per Lancino Curzio, di *Agostino Busti*, ora nel Museo archeologico a Brera. Le pitture che vi rimangono, molto guaste, sono per la maggior parte dei *Rovere:* hanno importanza affatto secondaria.

IL DUOMO.

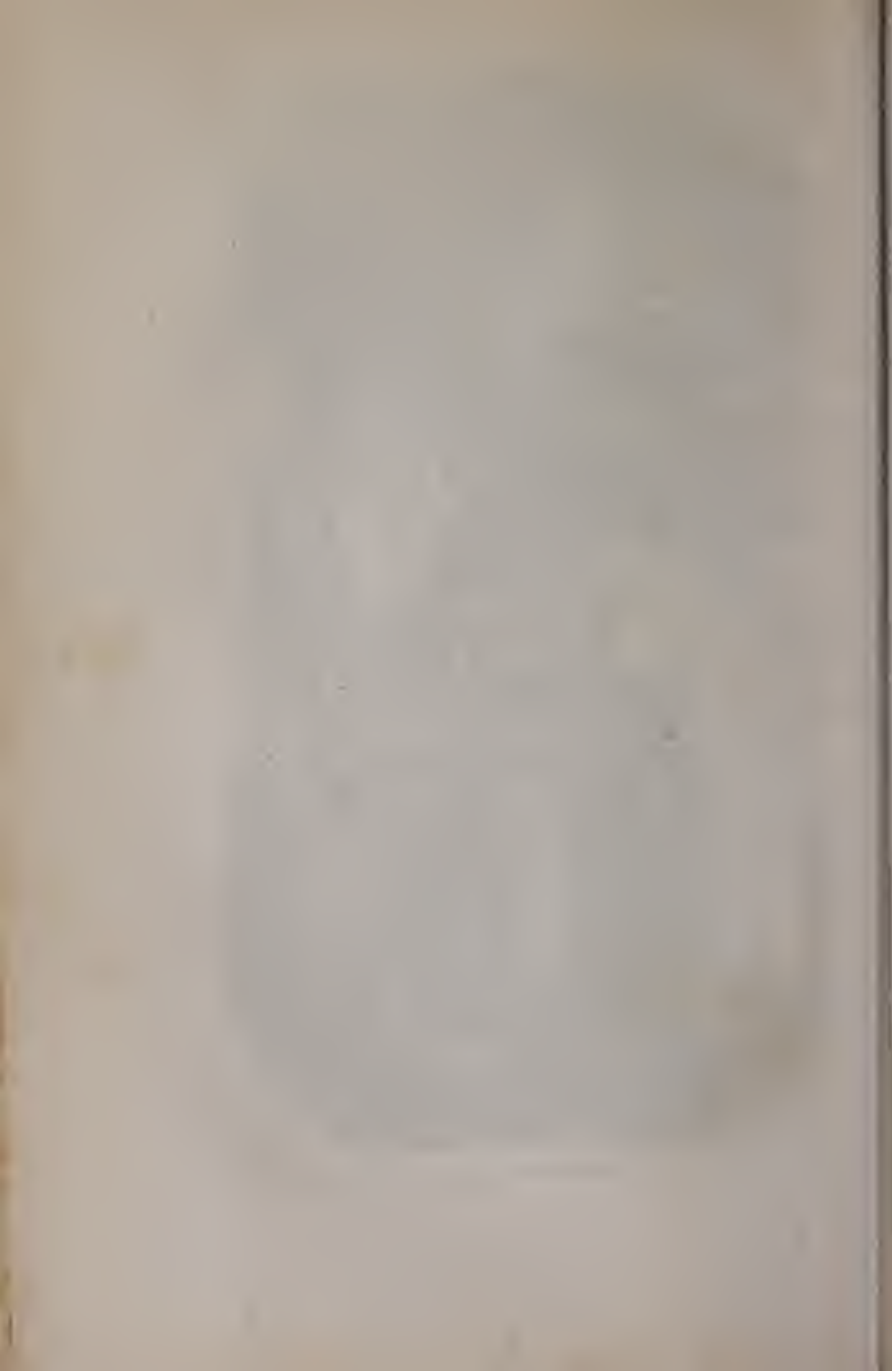
Allorchè si entra nel nostro maggior tempio, dall'estrema porta, a destra della sua fronte, s'incontra nella parete di fianco alla prima crociera, innestata nel muro, una piccola lapide con questa semplice scritta:

EL PRINCIPIO,
DIL DOMO, DI
MILANO, FU
NEL, ANNO
1386

Questa lapide che, in antico, esisteva nel luogo di lavoro dei marmi, dietro il tempio, detto di Camposanto, benchè evidentemente, guardando alle sue

linee, sia manifattura del secolo XVII, non lascia d'essere un documento prezioso pel fatto annunciato, in mezzo alle contraddizioni che lo anticipano o ritardano d'un anno, ed in mancanza delle carte perdute che potevano affermarcelo. Anzi, la sua importanza cresce, sapendo che, fino dal 18 luglio 1456, settant'anni dopo l'incominciamento della costruzione, era stato decretato dagli amministratori della fabbrica che fosse fatta commemorazione dell'anno e del giorno del cominciamento, mediante una scritta marmorea nel luogo più convenevole. Viene spontaneo il pensiero di riguardare la presente lapide come una rinnovazione di quella: cui, in ogni caso, vale di conferma, chè, appunto di questo anno 1386, si trovarono segnati i mattoni delle fondamenta, alle quali si ebbe a porre mano in occasione di alcune escavazioni fattevi intorno, nel 1840.

L'edificio però non sorse sopra un libero terreno: un tempio vi esisteva già; sicchè l'altera odierna marmorea mole levossi sulla rovina d'una più modesta, ma non meno importante chiesuola. Questa era quella di S. Maria Maggiore, detta più acconciamente Basilica Metropolitana jemale, per contrapposto ad una Basilica Metropolitana estiva, detta anche S. Tecla e Pelagia, che le sorgeva di contro, abbattuta nel 1548 dal governatore Ferrante Gonzaga, per dare ampiezza allo spazio interposto a forma di piazza. Cotesta basilica jemale, di cui si ha memoria fino dal IV secolo, tre volte guasta, tre volte riparata, al volgere del secolo XIV portava troppo ancora le impronte delle rovine recatele nel 1162 coll'avervi fatto cadere addosso il magnifico campanile, tenuto allora il più alto di Lombardia, e che, alquanto staccato dalla chiesa, sorgeva in riga della sua fronte al lato di settentrione.

ESTERNO DEL DUOMO

Secondo le cronache, il disastro si vuole opera d'un Obizone da Pavia, ai cittadini della quale, congiuntamente a quelli delle città di Lodi, Como, Cremona, Novara, Vercelli, ecc., l'imperatore Federico II aveva abbandonato la devastazione della città ribelle. Le grosse pietre quadrate di quella rovina rimasero, in parte, sul luogo oltre ad un secolo, accomodate a sedili pel popolo, che ivi conveniva alle adunanze del Comune; se non che, nel 1272, coperto di terra lo spazio, anch'esse vi furono sepolte.

Il campanile fu rinnovato, la chiesa ristaurata: lavori mal commessi, dovevano parere troppo indecorosi sotto allo sguardo di quel principe che covava nell'animo il pensiero di cingere una corona, e che, anzi, era già presso a toccarla, quella d'Italia, se una morte prematura non lo avesse tolto di mezzo. Testimonio delle costruzioni del padre, fra cui di quella del castello di Pavia (1359-1365), educato in mezzo alle menti più elette e ardimentose del suo tempo, in Italia, vicario imperiale, geloso di siffatto onore e del fasto tradizionale nella famiglia, in questo tratto della storia così avviluppato, torna evidente che il pensiero della edificazione del grandioso tempio, opera già nudrita nello spirito dei cittadini da molti anni, e fors'anche da costoro preparata, avesse nel decimo dei principi Viscontei, Giovanni Galeazzo, un fautore appassionato e operoso, e ancor più, un consigliatore del disegno. Ed invero, coll'imprigionamento dello zio Barnabò, colla riunione nelle sue mani dell'intera eredità d'Azone, egli non poteva abitare la splendida dimora da costui eretta, senza sentirsi soverchiato ed invido della di lui rinomanza, e, forse, tocco della grettezza ed esiguità del tempio che sorgeva davanti alle ampie finestrate della sua magione. Fu

questo il pensiero d'artista che mosse il novo Signore alla riedificazione della vecchia S. Maria Maggiore, o un voto di famiglia, come molti scrittori ripetono, o desìo di conquistarsi titolo di generoso e di magnifico, ond'erano allora presi i principi italiani, i quali non credevano meglio imporsi alle popolazioni attonite che con l'erezione di templi, le dotazioni di claustri e di pubbliche istituzioni di tal genere?

La storia tace: e all'artista poco cale che taccia; ma il silenzio intorno alle sue origini si estende a ben altro di maggior interesse per l'arte; è questo il nome del suo architetto. Come si notò, i documenti che avrebbero potuto rivelarcelo andarono perduti, e ci lasciarono in faccia alle conghietture: le quali, come di solito, non fanno difetto mai, essendovi stato chi volle darne il merito ad uno dei maestri Campionesi, o *Marco*, o *Jacopo*, o *Simone da Orsenigo*, per essere tra i primi nominati nei registri di fabbrica; chi ai Tedeschi, specialmente ad un *Enrico Arler di Gmünd*, nominato in Italia *Enrico da Gamodia;* chi ad uno scultore ed architetto, l'*Omodeo*, fiorito un secolo dopo la fondazione del Duomo, e fuvvi fin anche chi volle ravvisarne l'architetto nello stesso duca Gian Galeazzo.

Se non nelle persone, nei fatti evvi certo alcun che di ben vicino al vero in questi cenni. Che la Corte del vicario imperiale fosse frequentata da dotti germanici, i quali, risalendo la valle del Reno, vi passavano recandosi a Roma; che costoro vantassero al novo duca le costruzioni che colà sorgevano, il Duomo di Friburgo, quello di Colonia, la cattedrale di Strasburgo; che ci avessero recato ben anche, parecchi anni prima, disegni e formule costruttive, è ben probabile; che il duca, preso d'ammirazione per esse, fantasticasse di vederle rinnovate sotto i propri occhi, giovandosi, come

meglio poteva, d'artisti paesani, diventa una verità quando si rifletta che il duca decreta la nuova cattedrale, anzi vi pone la prima pietra, non ancor compito l'anno dacchè erasi reso signore dell'intera città; quando si vede una schiera di operaj, artisti ed artigiani, e allora l'uno e l'altro spesso in un'istessa persona, avervi mano contemporaneamente, senza preminenza distinta, caratteristica; quando si metta in conto, nei sedici anni in cui il duca sopravvive alla sua fondazione, il vedere ad ogni passo, ad ogni difficoltà, nelle controversie che insorgono, essere un artefice germanico il chiamato a consulta o un esperto nell'arte geometrica, com'è il Gabriele Scovaloca, di Piacenza, per risolvere la questione dello schema della triangolazione tipica, propria affatto delle costruzioni acute germaniche; quando, infine, accade che al sopravvenire d'un architetto forestiero, sono: vivissimi i contrasti cogli artefici insediati presso la fabbrica, avvegnachè le alterazioni al disegno originale da costoro già, fino dai primi momenti recate, trovassero una condanna assoluta da parte degli oltrealpini, contrasti che finivano col licenziamento o col ritiro volontario dei venuti, contro alla fermezza, e forse alla pertinacia dei primi, principalmente responsabili della costruzione. Egli è così, pertanto, che nei primi anni, ai maestri da Campione *Marco, Zeno, Bonino, Jacopo, Maffiolo,* insieme a *Simone Orsenigo,* a *Giovanni* e *Salomone de Grassi,* a *Lorenzo degli Spazi*, a *Bernardo da Venezia,* a *Filippino degli Organi* da Modena e a molt'altri nostri, ci occorre di vedere inframmessi, per un tempo più o men breve, i nomi di *Nicola de Bonaventis, Hans di Fernach, Giovanni di Friburg, Ulric di Ensingen, Enrico Gamodia*, o più propriamente il nominato *Arler di Gmünd*, *Pietro di*

Francia, Hans Marchenstein, Ulrico di Frissingen da Ulma, *Giacomo Cona* da Bruges, *Giacomo Campamios* di Normandia, *Giovanni Mignot* di Parigi, *Pietro da Monaco, Nicola da Praga*, senza aggiunger il soprappeso de' molti manovali oltremontani, elvetici, alemanni, francesi, notati nei registri. Come ciò sarebbe avvenuto, se il programma architettonico non fosse stato essenzialmente alemanno? E in prova, il duca, come quegli che ben lo sapeva, non mancava di raccomandare in ogni occasione di discrepanza, di rivolgersi ad un maestro teutonico; e, alla vigilia di scender nella tomba (1401), metteva lui stesso innanzi la proposta di maestro *Nicola da Praga*, che ultimo citammo, e che, a preghiera dell'Opera o della Fabbrica, come qui la si vuol chiamare, si faceva egli istesso, il duca, ad invitare.

Se le testimonianze accennate non bastassero, ben altre se ne potrebbero trarre dalle misure icnografiche del nostro Duomo rimpetto a quelle delle cattedrali ogivali che si muravano contemporaneamente lungo le rive del Reno, ed ancor più dallo spettacolo che ci danno gli architetti tedeschi e francesi qui chiamati, i quali tosto movono aspri rimproveri sulle misure e sulle proporzioni in quanto si discostavano dalle pratiche germaniche. Fra i molti fatti, ricordiamo quello dell'Arler (1392), il quale voleva che il tetto dell'edificio avesse ad avere due soli pioventi ad angolo acuto, com'è appunto il Duomo di Colonia, invece dei tre a lieve declivo, quali sono quelli rimasti; e singolare! in tutto questo tramestìo ci appare il duca, fin dove gli fosse possibile, difendere e favorire l'architetto di Gmünd. E in altro genere, è il fatto un campanile di legname, costrutto sul vertice della fronte del Duomo nostro, fino dal 1394, similmente

al Duomo di Friburgo in Bresgovia, opera per lunghi anni mantenuta e anche ristorata, senza che ora ne rimanga quasi memoria.

Dove si dicesse, adunque, l'opera del Duomo di Milano essere una creazione germanica modificata, adulterata se vuolsi, fino dai primi momenti da quegli architetti lombardi che furono i Campionesi, siamo d'avviso che si affermerebbe cosa difficilmente contestabile.

Colla morte, infatti, di Giovanni Galeazzo (3 settembre 1402), depositario del concetto primo, o per lo meno geloso della purezza de' suoi principî, cessa quell'avvicendarsi di architetti nordici, che ci lasciano qualche impronta appena e molte accuse, per eclissarsi poi, più o men prontamente. E qui, vuol essere notato, a smentire l'opinione alemanna del merito dell'invenzione ad *Enrico di Gmünd*, ammesso che ei sia lo stesso Gamodia, ch'egli pure non appare se non ad opera incominciata (28 novembre 1391) per scomparire dopo pochi mesi (luglio 1392), siccome chi avesse mal contribuito all'opera della fabbrica; benchè, alcuni anni dopo, si riconoscesse di lui e del *Fernach* l'aggiustatezza degli appunti fatti. Alla fin fine, i nostri rimasero padroni del terreno. Per vero le forze loro non mancavano: la concorrenza le aveva acuite; e ci pare di mirarli ancora, in maggior concordia dell'usato, trattandosi di molti, tutti architetti e lavoratori di scalpello ad un tempo, darsi la mano come un sol uomo: e se ne vediamo alcuno, tratto tratto, staccarsi, non è che per accorrere a portare i semi dell'arte medesima, a costruzioni meno orgogliose, ma non meno elette, come a Monza, a Como, a Bergamo, a Pavia, a Verona.

E questi maestri da Campione, ultima numerosa coorte della morente consorteria Comacina, il giorno

dopo di avere disertato assolutamente dall'arco tondo per l'arco acuto, erano ancora ben degni d'assumere tanta impresa, e dovevano procedere ben conserti, secondo l'antico costume, se a nessun nome fra essi fu serbato il vanto della creazione della costruzione, come questa non fosse che l'effetto d'una gara collettiva ed impersonale.

Che, perciò, la costruzione di così vasta mole procedesse nel primo ventennio, rapida in guisa da meravigliare non che i presenti, i posteri, egli è ben credibile; e se ne ha indubbia testimonianza dallo scorgere già, ai 4 dell'agosto 1392, celebrarsi gli offici divini al maggior altare, e dal sapervi costrutti tutti i muri di precinzione fino all'altezza delle navi minori ed elevati tutti i piloni interni; come pure, di mattoni bensì, ma la fronte non mancarvi. Tanto potevano i sussidi d'ogni intorno ottenuti, l'ardore, per non dire l'entusiasmo del popolo, l'insistente presenza e l'interesse del principe, ma meglio il concorso d'uomini concordi e valenti che giurati ad ogni abnegazione cooperarono intorno alle nascenti sue marmoree mura.

Non è però inutile ricordare che l'intervento del duca non è stato, qui, quello che fu per la Certosa di Pavia, cioè, un donatore liberale di latifondi e di pingui assegnamenti sulla propria sostanza, malgrado le ingenti ricchezze raccolte, specialmente, nella rocchetta di porta Romana, impossessandosi di quanto eravi stato abbandonato dallo zio Barnabò. La celebre cava della Candoglia, presso Ornavasso, alle sponde del Verbano, il cui bianco marmo è quello di che si compone il Duomo, e a cui cresce il fascino col suo candore incarnato, quella cava non sembra dono del duca, come molti scrittori ripetono, ma acquisto della Fab-

brica, ed in ogni caso, donazione onerosa, poichè il lavoro e la condotta dei marmi, dalle rive della Toce all'interno della città, prima pel lago e pel Ticino, e poi, per un canale artificiale, a spese della Fabbrica ampliato, doveva farle scontare ben caro il valore locale. Le fonti di ricchezza onde la costruzione attinse mezzi ad elevarsi furono la carità cittadina, le elemosine, le questue, le pingui eredità venute, fino dai primi anni, dal Carelli, dal Litta, dai Cagnola, dai Pusterla, dai Pirovano, e più tardi dal Carcano. Al duca il merito di consigliero instancabile; il quale non cedeva, forse, che quel lembo del palazzo, impedimento allo estendersi della fabbrica, ed, invece, largheggiava meglio di privilegi, di esenzioni d'imposte a detrimento del salario dei pubblici officiali. Se, dunque, havvi opera che possa considerarsi condotta col denaro cittadino, certamente è cotesta.

Il convergere dei pubblici sussidî e delle donazioni private fu tanto nei primi decenni, che tutte le fabbriche d'intorno, fra cui le case dell'arcivescovo e degli ordinari, ed infine tutto l'isolato di levante era fatto acquisto dell'amministrazione della Fabbrica. Nè questo era un pensiero vano o soltanto perchè ivi appunto, dall'abside poligonale e dalle fiancheggianti sagrestie, si cominciasse la costruzione, e quindi, occorresse spazio al lavoro dei marmi; ma perchè si aveva in animo di erigervi un battistero e un magnifico ed ampio camposanto ricinto da portico, somigliante, tutto induce a crederlo, a quello Pisano. Ai 18 del gennaio 1394, si vede trattarsene, e più tardi, abbiamo testimonianze che fosse eretto ed in atto, e valesse all'uopo. Anche qualche disegno topografico del XVI secolo ce ne conservò l'impronta, mentre ai dì nostri, non che tutto essere scomparso, se ne perdette fino

la memoria, e resta al luogo il solo nome, oggi per molti inesplicabile, di Camposanto.

Fra gli artisti più abili di quell'operoso periodo che furono i primi quindici o vent'anni, vennero ricordati i maestri da Campione. Non erano i soli fra i nazionali: *Andrea da Modena*, scultore ed autore di molti dei primi capitelli, raccomandato probabilmente dai Campionesi, che vi avevano lavorato intorno al Duomo; *Bernardo da Venezia*, che qui appare, più che altro, scultore in legno, e consultore autorevole di cose d'architettura; *Giovanni de' Grassi*, il quale benchè nulla accerti essere quel Giovanni di Giacomo, ajo del figlio Taddeo Gaddi, ricordato dal Vasari, pure qui appare non solo pittore, ma architetto, scultore, miniatore e geografo, e nelle sue opere, dotato di un fare schiettamente fiorentino; infine, i figli di quest'ultimo, *Porrino* scultore, e *Salomone* architetto, incaricati d'un disegno di monumento pel padre di Gio. Galeazzo (1400); i quali tutti formano un manipolo d'artisti ben altro che di lieve importanza nel contributo di magnificenza recato all'impronta prima dell'edificio.

L'ultimo dei Campionesi, *Zeno*, era sceso nel sepolcro (1399), che non tardò a raggiungerlo il duca istesso, come tutti sanno, tre anni dopo. Così scomparvero gli ultimi depositarì, se non del concetto primo della fabbrica, per lo manco del compromesso cui erasi giunto col dibattito continuo, fecondo sempre, durato cogli artisti esteri nei primi sedici anni. Non è, dunque, che le norme mancassero. Più d'un artista estero aveva fatto, qui, non breve dimora, come il *Fernach* e il *Mignot*, ed avevano lasciato esempi, disegni, consigli; più d'un modello erasi predisposto, uno, pare, dell'*Enrico di Gmünd:* indubbio è quello

del maestro legnajuolo *Simone da Cavagnera;* e più tardi, nel 1399, un terzo di *Giovanni de' Grassi,* assunto ormai al grado d'ingegnere della fabbrica, come allora si nomavano. Il Cesariano, anche, ne ricorda uno composto un secolo dopo. Ma nulla restava, e nulla resta oggi di tutto ciò. È nel processo fatale delle generazioni che si accavallano l'une le altre, di osteggiarsi, di distruggersi nel succedersi da vicino, per imitarsi, poi, staccate, a larghi intervalli di distanza, come fra artefici pei quali sia cessato qualunque motivo di attrito, qualunque senso di rivalità.

Abbiamo nominato il *Mignot* di Parigi, l'ultimo degli architetti esteri di qualche merito, qui discesi. È impossibile procedere senza consacrargli una parola onde vedere lo stato della costruzione all'ultimo anno del secolo XIV. Il *Mignot* arriva ai primi giorni dell'ottobre 1399. Al pari di tutti gli altri esteri, per lui l'edificio è il tema difilato delle maggiori sue censure: tutto vi appare messo in questione. Quanto erasi allora elevato abbracciava la parte posteriore del tempio, compresi i due bracci di croce e le sagrestie; all'esterno il tutto trovavasi all'altezza suprema dei piloni, ed, allo interno, a quella degl'interi piloni con gran parte dei capitelli. Errori di misure, errori di proporzioni, errori di solidità, errori di connessioni, e tuttociò, sia rispetto ai piloni e ai capitelli, sia alle pareti, sia alle aguglie, ai trafori, alle bocche d'acqua onde ogni cosa richiedeva almeno una riforma. Chi legge quel prolisso consulto che, al finire del gennaio del 1400, il *Mignot* ebbe coi deputati, composto di 34 capi d'osservazioni, divisi e suddivisi in altri più minuti appunti, e seguìti da una breve appendice, è forza riconoscere nel *Mignot* un artefice di scienza e d'arte, ma, nello stesso tempo, un architetto compreso sol-

tanto dal sistema delle cattedrali francesi, certamente impiantate e controspinte più validamente di questa, ond'è che qua e là, nel discorso, ne traspajono consigliati i metodi e designate le forme. Così, alle consultazioni succedono le consultazioni, alle dispute le dispute tra nazionali ed esteri. Vi ha un punto, però, in cui più o meno, cadono d'accordo tutti, ed è la esilità dei due contrafforti mediani dell'abside, e quindi, la loro inefficacia a resistere alla spinta delle vôlte del retrocoro. Fra le proposte per crescer loro solidità, vi è pur quella d'addossarvi una cappella, che alla base avrebbe loro recato l'officio di contrafforte o di scarpa, come che tornasse, nel medesimo tempo, acconcia a ricever il monumento sepolcrale di Galeazzo secondo, il padre dell'allora vivente duca, dapprima commesso a *Giovanni de' Grassi*, cui, dopo la morte, successe nell'incarico il figlio *Salomone*. Al disegno di questa cappella già il *Mignot* aveva posto mano. Se non che il *Mignot*, dopo due anni è cancellato dagli uffici della Fabbrica (22 ottobre 1401), per determinazione dei deputati, senza apparente ragione: egli cade, ma non cade senza lotta e senza vendetta. Nella lotta interviene lo stesso duca; la si protrae parecchi mesi, ostinata; e la vendetta non è meno acerba. Fu una lettera al duca, data dei primi mesi del 1402, segnata da molti cittadini e da alcuni degli stessi deputati alla fabbrica, lamentando la guerra sleale che dai nostri si fa agli architetti esteri, citando, anzi, a questo proposito quella mossa al di *Gmünd*, e chiedendo la conservazione del *Mignot*, artista di ingegno e di sagacia insigne, benchè povero di parola, mentre si accusano insieme d'ignoranza e d'incapacità i due capi che allora imperavano, un *Marco da Carona*, che da undici anni aveva

mano alla fabbrica, e che talora è qualificato per uno zecchiere (monetario), ed un *Antonio da Paderno*, fabbro-ferrajo. Testimonianza in quali ma' passi si trovassero i destini dell'edificio, fatta pure la parte delle esagerazioni!

In mezzo a codesto accapigliarsi e malgrado la confusione delle lingue cagionata in gran parte dal numero dei rappresentanti cittadini che si succedevano, le primitive tradizioni, qualunque pur si fossero quelle dei Campionesi, non rimasero del tutto spezzate. Come in que' tempi, spessissimo nell'arte, ai padri succedevano i figli, così uno fra i molti esempi che l'opera del Duomo ne presenta, il più significante è quello di *Filippino da Modena*, o più propriamente *degli Organi*, da Modena. Appena morto il padre, *Andrea*, scultore ed uno dei primi ad essere chiamati al lavoro del Duomo, *Filippino* veniva diretto e raccomandato ai deputati con lettera ducale del 3 gennajo 1400. Da questo momento, la costruzione rimane, si può dire, incarnata in lui per quasi mezzo secolo: egli è soltanto, senza peraltro apparenza alcuna di lamento precedente, che, ai 17 di aprile del 1447, i deputati alla fabbrica s'avvedono non che dell'inutile, della disastrosa sua presenza, siccome quegli che mal servisse la fabbrica, e di questo non soltanto, ma della prava sua vita e dei *costumi scellerati*, onde avere argomento per cancellarlo dall'ufficio e dagli stipendî di essa. Nulla ci gioverebbe qui di indagare le cause d'una risoluzione abbastanza strana, se non si presentasse ben evidente, quando si consideri in *Filippino* un affezionato alla dinastia Viscontea, spentasi, in quei giorni, con Filippo Maria, per far luogo ad una costituzione repubblicana. L'espunzione di lui non fu adunque che un atto di ani-

mosità politica; e valga in prova che, caduta in breve l'aurea Repubblica Ambrosiana (25 febbrajo 1450), e *Filippino* sceso nella tomba cogli ultimi aneliti di essa, *Giorgio degli Organi* succede al padre nella fabbrica ad istanza della nuova duchessa, figlia di Filippo Maria, e lo si accetta (6 luglio 1451) senza opporre motto.

Ma di ciò sia come si voglia, *Filippino* segna un punto singolare nella storia dell'edificio, anche indipendentemente dal lungo servizio duratovi. Erede delle massime paterne, memore degli ultimi Campionesi, testimonio del primo fervente sovrapporre di pietra a pietra, gettato, appena addentro nel lavoro, entro il vortice delle lunghe controversie sollevate dal *Mignot*, delle proposte combinazioni già iniziate circa il campanile al vertice della fronte, e a tergo, circa il Camposanto e la cappella pel sarcofago di Galeazzo, *Filippino* era al fatto di tutte le forze motrici, di di tutte le debolezze, di tutti i segreti del Duomo dal primo suo principio. Non è ch'egli fosse un grande artista al pari di alcuno dei maggiori Campionesi: per lo meno nulla lo prova; ma il suo valore gli viene dalle circostanze, dalla pochezza degli artefici che sono preposti ai lavori, dalla morte inaspettata del suo protettore, ond'è ben tosto aggregato al numero dei primi, quasi un giusto omaggio di riconoscenza alla memoria del principe. Le nervature, in parte, delle grandi finestre dell'abside, alcuni capitelli sono i suoi primi lavori, e non lo dimostrano che un architetto geometra, di criterio fino ed accorto, quantunque s'incontri che operasse pure di scultura nel marmo, come il padre. Diffatti, morto Gio. Galeazzo, nel continuo tramutarsi d'architetti dirigenti, ci vien fatto di veder *Filippino* mantenuto, anzi voluto con

più lauti assegnamenti e con manifestazioni di lode e di soddisfazione in opposizione coi fatti che chiudono la sua carriera.

Per vero, la prima metà del secolo XV non fu la più prospera per la continuazione dell'edificio. I due principi che successero al fondatore, Giovanni Maria e Filippo Maria, pazzamente feroce l'uno, solitario, vivente di paure e di simulazioni l'altro, non erano fatti per le nobili e libere gioie dell'arte. Eglino mantengono le questue, i privilegi, le imposte sui paratici, ma non più: per contrario, il Comune è costretto intanto a metter mano alla sostanza del tempio per soddisfare alle estorsioni di Giovanni Maria (19 maggio 1404); e benchè il Comune stesso vi creasse e dotasse un altare (16 giugno 1414), a commemorazione dell'entrata in Milano del secondogenito, la dotazione, morto Filippo Maria, non fu mantenuta. E così, sebbene questi donasse, in vita, alla Fabbrica, il tesoro di vasi sacri, reliquie e paramenti ond'era stata dotata, particolarmente per opera di Azone, la chiesa di S. Gottardo, essa ne venne spogliata da Bianca Maria, nel 1456, per farne corredo alla cappella di viaggio di Galeazzo Maria, all'atto che questi stava per recarsi a Venezia. Anche la Repubblica non fu per nulla liberale verso la chiesa; per lo contrario, dove aveva bisogno di legnami, senza più ne commetteva ai deputati la consegna ai propri messi.

Ma, peggio di tutto, furono le pesti; che, nella prima metà del secolo, si successero due volte, nel 1405 e nel 1424, cui vuol essere aggiunta la carestia del 1441, disastri tutti allora micidialissimi e che contribuivano a spegnere e disperdere architetti ed artieri. Egli è così che in questo periodo, con *Filippino* ci trapassano dinanzi, oltre i nominati, *Cristo-*

8

foro Chiona, Nicola Buzardo, Paolo Orsenigo, Lionardo da Sirtori, Giovanni Magatto, Antonio da Gorgonzola, Francesco da Canobbio, Antonio da Paderno: essi tutti non fanno l'apparizione loro che a tratti, a periodi di tempo più o meno brevi, anzi si vedono assunti o raffermati d'anno in anno, a quel modo che suolsi per opere preordinate entro gli stretti limiti delle condizioni edilizie ed economiche dell'impresa. Invece, per *Filippino* s'incontrano contratti di dodici in dodici anni, con graduali aumenti di stipendio, testimonianza questa della fiducia che in lui si riponeva e della perizia sua, che, al dire dei deputati, *erat çomprobata et omnibus patens.* È facile, quindi, credere che la costruzione proseguisse per opera di lui principalmente, in modo lento e monotono se vuolsi, ma fedele ai disegni convenuti e di cui era depositario, lontano, come pare fosse, da quella manía di far atto di sè con mutamenti e novità onde vanno così spesso sconvolti lo stile e l'armonia degli edifici.

Sotto il reggimento suo, infatti, tutti i piloni già sorti si completano, i capitelli corrispondenti li sormontano, le vôlte loro tengono dietro, facendo precedere le minori alle mediane ed alla superiore. Più particolarmente, la costruzione della vôlta della nave centrale, degli archi rampanti, la sistemazione delle basi dei pinacoli o aguglie, quella della condotta delle acque, la distribuzione delle finestre superiori, siano acute che quadrate, corrispondenti alle vôlte, si devono reputare frutto del prevalere costante della sua direzione non meno accorta che operosa. — L'argomento delle vôlte merita una parola speciale. Fu nel primo tempo (1414) di sua assistenza che si trattò più ampiamente della copertura di esse. Già erasi comin-

ciata la copertura di quelle delle sagrestie ad un sol piovente con lastre di marmo, fin dal cadere del passato secolo; è la copertura che prevalse e che si ha: ma, sotto Filippino, nel 1414, si corse pericolo di vederla mutata di forma e di sostanza: al marmo doveva succedere il piombo, e la forma non più ad ala semplice, ma a cappella piramidale per ciascun campo di vôlta, atto di resipiscenza in ossequio alle cattedrali nordiche da cui i presenti, ancor depositarii delle originarie tradizioni, non sapevano distogliere lo sguardo. Ed è intanto, giusta cotesti principii, ch'essi conservavano, ora, alle teste dei bracci di croce, le fronti piane, come che vi andasse congiunto il progetto di porte geminate.

Come la costruzione architettonica, non altrettanto, in cotesto primo mezzo di secolo, procedette la scultura figurativa. Non potevasi sentire ancora il bisogno di quella ricchezza statuaria che, specialmente nei portali, forma parte integrale dell'architettura nelle cattedrali acute della Francia e della Germania. Qualche statua ci resta del primo periodo, opera di alcuno dei *Campionesi*, come quella, davvero egregia, posta sul pinacolo angolare della sagrestia settentrionale, che è pure il più antico e il più caratteristico che vi si veda; ma gli artisti migliori si scapricciavano in figure grottesche alla grondaja o nelle teste dei beccatelli, a foggia di nappa pendenti dagli archetti trilobati onde è ricinto tutto l'edificio, lungo l'abside ed i fianchi, sotto le grandi finestre. Di queste grandi figure, di misura oltre al naturale, se ne contano poco più d'un quaranta; e stanno, all'apice del giro posteriore della parete marmorea, da una testa di braccio all'altra, quanto è l'opera del primo ventennio o poco più. Anzi, fra esse più d'una accenna alla presenza di mani

alemanne nel convulso delle pose, nei tipi delle teste e nel bizzarro cadere dei panni. Si consideri, oltre di ciò, nel cavo o guscio delle finestre, l'innesto dei filateri spirali o di papiri a lembi fioriti, e si comprenderà qual genere d'ornamentazione richiedesse l'edificio, secondo il progetto primo, e quale vi fosse il limite della statuaria. Ma quella estensione che dai primi architetti a questa fu contesa, essa non tardò ad usurparsi, gittando bensì a piene mani sull'edificio una meravigliosa ricchezza d'arte, ma certamente una superfetazione, a detrimento della severità e della misura che lo spirito concettuale dell'architettura voleva.

La prima metà del secolo XV trascorse ancora intenta non ad altro che all'architettura. *Filippino,* benchè trattasse il marmo, era artista più di mente che da scalpello. Havvi qualche arca funeraria disegnata da lui; quella del *Carelli*, ad esempio: ma le figure non sembrano di sua mano, anzi, non si dura fatica a riconoscerle di quelle di *Jacopo da Tradate*, che operava già presso la fabbrica prima del 1409, momento in cui si stava già intorno a cotest'arca del *Carelli.* Infatti, è costui il supremo scultore della fabbrica durante il tempo di cui trattiamo. La statua di Martino V, da lui condotta negli anni 1419 e 1420, e portante il suo nome, mettono il suggello alla sua fama, anche senza l'Eterno Padre, scolpito, pochi anni prima, per la serraglia della semitazza sovrincumbente al coro. *Jacopino*, per dippiù, quando fu assunto stabilmente (1415), ebbe dai deputati obbligo di una scuola continua per tre giovani, ai quali dovevano succedersi altri di volta in volta, che venivano licenziati quelli sufficientemente istrutti.

Questo secondo periodo della costruzione si distingue ancor meno per la pittura. Oltrechè l'indole dell'edificio e lo sfoggio della materia la sconsigliavano, pare non si avessero artisti sufficienti. Un lavoro allora cominciato, fu condannato, sebbene eseguito da un *Isacco da Imbonate*, pittore non senza pregio, e di cui può aversi il frammento murale che ci resta nell'abside. La pittura trovò, invece, miglior posto nelle vaste pagine che le erano offerte dalle ampie vetriere. Innoltrata era la costruzione, ed ancora il maggiore ed allora unico altare non era difeso che da tende, chè dovevasi sentire l'urgente bisogno di chiudere le finestre del coro, delle sagrestie e dei bracci di croce da vetriere con che difendersi dalle inclemenze dell'atmosfera. A parte qualche tentativo fallito, le prime prove riuscite (1404) sono quelle di *Paolino da Montorfano* e *Antonio da Paderno*. Ma pur troppo, dei loro lavori fatti per le finestre della sagrestia meridionale, in concorso d'altro pittore, *Nicola* o *Nicolino de' Mozardi* da Venezia, nulla ci resta. I grandi, anzi i più grandi lavori sono quelli delle finestre dell'abside. Quella centrale fu data a fare a *Stefano da Pandino* (1416): più tardi (1417), le due laterali a *Francesco de' Zavattari*. La loro opera pare giungesse a compimento con singolare soddisfazione degli ordinatori; senza che ci sia permesso di portarne un giudizio, perocchè a quei finestroni furono rinnovate le vetriere non son trent'anni fa; e dei pochi vecchi che ancor rimanevano intatti si fece un'accolta in alto del finestrone centrale; nei quali ben si distingue il modo di fare di *Stefano da Pandino* raffrontandolo con quello della finestra, all'altare, di S. Caterina, da lui eseguita (1432), che, in generale, ci resta ancora ben conservata. Nulla invece ci è lecito dire

dei lavori dello *Zavattari da Monza:* esso era fratello di quel *Cristofano*, meglio noto sotto l'appellativo di *Trofo* o *Troso*, quale autore delle pitture magnifiche onde si adorna la cappella della regina Teodolinda nella cattedrale di quella città: questi pure appare dai registri della fabbrica del tempio siccome arbitro, in occasione di controversie artistiche. All'egual modo, e pittore egregio ed arbitro si mostra un *Michelino Molinari*, da Besozzo (1420): il suo intervento si manifesta appunto in una vertenza per lavori d'arte vetraria, in cui era abilissimo, e la contesa pendeva con un *Maffiolo da Cremona*, che vi lavorava al tempo medesimo d'un *Giovanni Recalcati.* Di tutti costoro ci è conteso affermare cosa alcuna circa le opere rimasteci in cotest'arte. Il tesoro del Duomo, come vedremo, possiede una tavola di *Michelino da Besozzo*, ma i ristauri cui andò soggetta non permettono di prenderla come dato di confronto. Tuttavia gli è attribuita una delle finestre a mezzogiorno, che ben potrebbe esser quella, se non in tutto, in parte, sulla porticina a tre divisioni, apertavi in questi ultimi anni verso l'Arcivescovato.

Il lavoro dei vetri colorati non si arrestò a questo tempo; sebbene questo ne sia stato il più fecondo e il più felice pel carattere leggendario delle invenzioni, per le loro composizioni semplici, vive, di pochi e schietti colori, quantunque a piccoli pezzi, onde hanno qualche cosa del mosaico o della miniatura. Abbiamo testimonianze per credere che, più o meno lentamente, si continuasse ancora così per oltre un secolo. Dello *Stefano da Pandino*, uno dei più abili, si hanno memorie sino al 1458. E poi, quando la fabbrica si volge ad altri lavori, sono le corporazioni dei notari, dei mercatori, degli speziali, che domandano di far

eseguire a loro spese una finestra; tanto che ancor molto più tardi si contano tra i nomi dei maestri vetrarii un *Corrado da Colonia*, nel 1548, un *Giulio Sesino* ed un *Ottavio Del Santo*, nel 1571; sebbene, anche senza di ciò, sarebbe dimostrato che tali lavori proseguissero fin oltre la metà del secolo XVI dal diverso stile di disegno che presiede alle molte finestre antiche ancora esistenti. Si può anche asseverare che, una volta, più retrocedevasi dal fondo alla fronte del tempio, più si discendeva nell'ordine dei tempi e si vedeva il prevalere delle maniere moderne. Ma, presentemente, la più grande incertezza regna su questo argomento. Considerata la fragilità della materia e i danni gravissimi sofferti fino dai primi anni del secolo XV, per difetto di sufficienti difese, e, in ultimo, per l'insensata risoluzione di metter fuoco alle artiglierie sulla piazza della vicina Corte, in occasione della festa per la proclamazione della Repubblica Cisalpina (1797), c'è più che basta per dar ragione delle deplorabili lacune che si trovano. Nè l'opera di riparazione, nei passati tempi, fu abbastanza cauta per non trascorrere a riparare coi frammenti di una finestra le lacune d'un'altra e forse col trasporto d'interi telai, d'uno in altro luogo, talchè, anche astrazion fatta dalle migliori riparazioni degli ultimi anni, riesce oltremodo difficile il distinguere perfettamente il carattere degli stili e l'ordine dei tempi per ciascuna finestra.

La morte di *Filippino* (1450) era caduta in un punto che nuovi destini, e non lieti, stavano per aggravarsi sulla costruzione. Egli aveva, almanco, salvato le tradizioni; dopo di lui tutto cospira ad infrangerle. Un'arte, se non nuova, rinnovata, sta per sorgere sull'orizzonte: sembrava ed era una grande promessa: gli sconvolgimenti politici ajutando, non

potevano che farla trionfare, ma, sventuratamente, non era possibile che dando di frego alle memorie del passato.

Francesco Sforza e Bianca Maria raccomandano bensì ripetutamente alla fabbrica l'accettazione del figlio di *Filippino, Giorgio*, in luogo del padre: ma a una raccomandazione di convenienza i deputati rispondono con un atto di convenienza, ammettendolo ai lavori, conservando, però, la direzione superiore in *Francesco da Canobbio*, che da diciotto anni vi intendeva. Chi fosse cotesto *Canobbio* è difficile dire. Il tempo correva piuttosto inteso alle opere murarie, ai lavori di sostegni e alle vôlte, per le quali cose domandavasi un pratico accorto e diligente: ed è a credere che i deputati non mirassero più in là, epperò tenessero preziosissimo il *Canobbio*. Intanto, già un nome, per non dire un uomo, stava per collegarsi alla costruzione, cui, nell'arte, un grande posto era riservato. Costui è *Giovanni de' Solario*, o *Solari*. Anche i *Solari* sembrano una discendenza, un ramo dei *Campionesi*, che si prolunga oltre il mezzo del XVI secolo. Cotesto *Solari* aveva avuto diggià parte nell'amministrazione (1448), come ingegnere in una questione idraulica, circa la fossa interna della città, l'unico veicolo alla fabbrica pel trasporto dei marmi, ed una delle grandi sue fonti di reddito. Due anni dopo morto *Filippino*, il *Solari* si presenta da sè stesso per esservi accolto tra gli ingegneri. Gli amministratori se ne schermiscono con una risoluzione sospensiva. Se non che sopravviene una lettera del duca, del 7 di luglio 1452, a troncare ogni indugio; in essa si impone al Consiglio della fabbrica di assumere, in luogo di *Filippino*, *Antonio da Firenze* e *Giovanni Solari*.

Antonio da Firenze, il quale altri non è se non quell'*Antonio Averulino*, detto il *Filarete*, che si condusse seco il duca stesso da quella città, indubbiamente non potè attendere, neppure un momento, all'opera del Duomo. Ai 5 luglio del 1454 appare cancellato dagli stipendiati della fabbrica colla semplice nota, *quia non eget*. È facile credere che non gli dolesse, e forse provocasse egli stesso questa decisione per consacrarsi intero ai disegni e all'opera del grande Ospedale, di cui Francesco Sforza, ai 12 dell'aprile 1456, gittò la prima pietra. Che poi vi attendesse fervorosamente, è forza dubitarne, come vedremo, imperocchè lo ritroviamo ritornato a Roma prima del 1465, dove morì. Quanto al Duomo, non era nel genio dell'*Averulino* l'attendere ad una fabbrica ancor piena di reminiscenze alemanne, lui già infatuato delle linee formose di Roma antica. Al *Solari* nostro e figlio di *Marco*, ingegnere d'alta fama, stava meglio l'impresa: pare, anzi, che il nuovo arcivescovo, Giovanni III Visconti, avesse in animo di confidargli anche la edificazione della facciata, perchè non altrimenti sarebbe esplicabile il documento che invita clero, magistrati e popolo, pel 16 agosto 1452, a porre la prima pietra del tempio, che più correttamente può credersi della facciata del tempio, cosa che non ebbe luogo; imperocchè, pochi anni dopo (22 agosto 1456) vediamo due questori della fabbrica farsi a chiedere ed ottenere dai deputati che si ponga una colonna di marmo dove aver deve principio la chiesa verso la piazza, colonna della cui esistenza abbiamo memorie in successive circostanze.

Dopo *Filippino da Modena*, i *Solari* tengono il maggior posto nell'opera del Duomo, durante il secolo XV. A *Giovanni*, già nominato, succede il figlio

Boniforte (1459), e dopo diciassette anni, gli è sostituito il figlio di lui, *Pier Antonio*, che rende ancora al padre il suo posto, dacchè cade trafitto, per congiura del Montano, Galeazzo Maria (1476), e in cui rimase sino alla morte (1491). Che abbiano operato costoro nei quarant'anni di lor presenza intorno ai lavori del Duomo, è tolto a chicchessia di affermare. La costruzione progrediva per impulso proprio. Il momento delle grandi decorazioni non era ancor venuto: le cose cui sarebbe importato metter mano erano il tiburio, o il tamburo ottagonale, e la facciata: sul primo *Michelino* aveva volto già il pensiero. Ma facciata e tiburio sono raccolti dai loro eredi nelle condizioni di abbandono in cui erano lasciati da cotesti predecessori. Ed è facile persuadersi che sotto di loro non potesse avvenire diversamente: *Giovanni* si mostrò più occupato dell'amministrazione e de' lavori idrografici e stradali che d'opere architettoniche. D'altra parte, ingegnere del Comune, ricercato dai principi dominanti di Casa Sforza, fu nella condizione di coloro cui lo stragrande cumulo di lavori distrugge ogni particolare attività artistica. Ancor più deve essere stato del secondo, *Guiniforte* o *Boniforte*, chiamato, senza ragione di sorta, coll'uno e coll'altro prenome, anche nel medesimo documento. Successo appena al *Canobbio* (22 marzo 1459) negli uffici della Fabbrica, lo si trova tosto per essa ravvolto nell'azienda tecnica, rustica, stradale, e più ancora distratto dai lavori del castello di Porta Giovia, vivente ancora il duca Francesco Sforza, tanto che quelli della fabbrica procedono a rilento e male, impulso questo a nominare una commissione di deputati per vedere e provvedere.

L'opera d'architettura unica, forse, confidata (12 luglio 1467) a *Guiniforte* fu la costruzione della chiesa

detta di Campo Santo, in sostituzione della demolita chiesa di S. Tecla, per la quale da sette anni erasi ottenuta la bolla pontificia, onde era fatta facoltà ai deputati di atterrarla. Non pare che il *Solari* abbia corrisposto all'incarico. Si potrebbe anche asserirlo per fermo, se per continuare le sue assenze dalla fabbrica gli fa d'uopo d'una lettera di Giovanni Galeazzo (24 settembre 1476) onde fargli ragione, perocchè ciò avvenisse per alcuni servigi alle ville e castella di lui, ed è ancora colla stessa lettera che dal duca s'invitano i deputati ad accettare in sua vece il figliuolo *Pietro Antonio;* al che, pare, si chinasse, di mala voglia, il capo.

Non è che in seguito, due anni dopo (luglio 1478), che, caduto il duca, come notammo già, riappare nei consigli della fabbrica di nuovo il *Solari Guiniforte*. Ma, anche nel novo periodo di tre anni circa, essendo la sua morte accaduta ai primi del 1481, egli, qui, non mostrasi altro che ingegnere d'amministrazione, anzichè ingegnere d'arte. Quanto al figlio *Pier Antonio*, la sua capacità vuolsi credere ben limitata, malgrado le lodi prodigategli dai deputati nella risposta fatta a Gian Galeazzo, accettandolo a sostituzione temporanea del padre, se alla profferta che fa di sè, per succedergli (11 febbrajo 1481), gli è fatta risposta, per ora non occorrere ingegnere alcuno: ed i fatti, per alquanto di tempo, la giustificano.

Egli è evidente che per codesti *Solari,* sotto l'egida dei primi Sforzeschi, l'incarico di ingegnere della fabbrica non era che una sinecura d'onore, chè la famiglia dominante non esitava a riguardarne l'impiego da loro dipendente, cosicchè gl'ingegneri di essa erano piuttosto i suoi per la vicina Corte del-

l'Arengo e pei castelli di Porta Giovia, di Novara e di Gagliate.

Non è per questo che l'edificio non progredisse. Vi aveva argomento di lavoro ad esuberanza, i modelli non difettavano per aver bisogno di mettere a prova la fantasia di alcun architetto. Il compimento dei fianchi e delle loro alte finestre, il rivestimento dei piloni dove ancor vi avessero delle lacune, l'appostamento dei capitelli, la copertura delle vôlte, secondo i modi già iniziati per le sagrestie, costituivano una sequela di operazioni lente, lunghe, faticose, in cui doveva consumarsi un periodo non breve di tempo, appena non intervenisse una di quelle volontà infervorate dalla bramosia di oltrepassarne i confini. Nondimanco, cui piacesse ricercare come e dove l'arte abbia trovato campo di mostrarsi in cotesto periodo, la riconoscerebbe facilmente in qualche statua delle grandi finestre, e meglio, ai fianchi, nelle figure angolari dei contrafforti a sostegno degli acquidotti, figure meno libere e caratteristiche di quelle che accennammo attorno all'abside ed ai bracci di croce, anzi, modellate con una calcolata correzione di forme, e già impregnate di quel neopaganesimo che doveva irrompere pieno ed invincibile, un mezzo secolo più tardi.

Come un lume presso a spegnersi trova un alimento improvviso ed inatteso, tanto da gittare ancora un lampo di luce, così sulla costruzione nostra, al declinare del secolo, scese un raggio di speranza, ed un affaccendarsi intorno ad essa si ridestò, preludio di migliori destini, dove gli avvenimenti politici non ne avessero soffocato il germe. Lodovico il Moro era appena entrato tutore del nipote Giovanni Galeazzo, che lo si vede, in buon punto, ri-

destare l'opera del Duomo. Si vuole ad ogni costo, ed anzitutto, compito il tiburio, quello che *Michelino* ed i *Solari* non avevano saputo fare. Le tradizioni del suo carattere originale non sono ancora smarrite; per lo contrario, un letterato ed artista insigne, un rappresentante delle scienze contemporaneo e presente all'edificio, uno scolare di *Bramante da Urbino, Cesare Cesariano*, ne fa pubblica professione di fede, dove, presentando appunto l'icnografia del tempio, dice la sacra *ede, germanico more, a trigono ac periquadrato perstructa.* Ajutava tutto ciò un certo rispetto, tuttavia esistente, dell'arte acuta germanica, che poco men che l'estremo della barbarie doveva aversi trent'anni dopo. Nel 1481, morto appena il secondo dei *Solari*, si pensa a chiamare un architetto germanico da Argentina (Strasburgo). Dopo diverse dubbiezze e pratiche, c'incontriamo, difatti, in Milano, due anni dopo, con un *Giovanni da Gratz*, già intento alla bisogna in un col figlio e con alcuni suoi compagni, artefici ed operai.

In quel momento, una promessa parve arridere all'edificio di venir compito senza molto tradire il suo indirizzo iniziale. Nell'icnografia conservataci dal *Cesariano* si vede il concetto primo sopravvivere intero: piane le teste dei capi croce, con una porta molto ornata, di cui i disegni restano ancora nella raccolta già Bianconi: una fronte con tre porte soltanto, rispondenti alle tre navi del centro, *ubi erit pronaum vestibuli*, secondo le parole del *Cesariano*, e dove, secondo il medesimo, poco stanti dalla fronte, ai lati e sulla medesima linea, *tintinabulorum turrium loca adhuc indistinta fundatio*. Il *Cesariano* non ci fa parola del tiburio, nè dei leoni alle porte di fianco; ma vi suppliscono i documenti salvati; dai quali ap-

pare che anche questa parte del tempio non era per anco compromessa, sicchè il *de Gratz* avrebbe potuto esserne ancora l'angelo salvatore.

Quel che sia avvenuto di lui e della sua coorte artistica pare rimasto un segreto del tempo: non è difficile, per altro, sentirsi tratti ad una congettura. L'architettura germanica, che dà al tiburio misure limitate, quando non lo sopprima affatto per lasciare allo sviluppo delle fronti l'intera loro prevalenza sul resto dell'edificio, deve aver consigliato il *de Gratz*, e quindi indisposti verso di lui i giudici del paese, eredi inconsci degli antichi dogmi dell'architettura lombarda, e ancor più di quelli della rinascenza, allora in favore, per cui è concesso al tiburio il diritto di predominare sulle altre parti della costruzione. Sia comunque, reputiamo del *de Gratz* e de' suoi alcuni disegni, gli unici forse, o almeno, gli ultimi disegni antichi, giusta lo stile dell'edificio che si trovano nei volumi citati, del Bianconi, recente acquisto del Comune.

Invece, i documenti non ci fanno difetto ad informarci che, sei o sette anni dappoi, nei primi mesi del 1490, di nuovo si agita la questione medesima; ma questa volta con architetti esclusivamente italiani. L'ardente propugnatore del compimento dell'opera, e anzitutto, del tiburio, malgrado le poco prospere finanze della fabbrica, si disegna in tutta la persona di Lodovico il Moro. Assicurato sul trono paterno, nei dieci anni che tiene il dominio del ducato, la sua viva preoccupazione non posa un istante. Già, nell'aprile del 1490, in un consiglio dei deputati, presente il rappresentante dell'arcivescovo, sentita la necessità d'una direzione artistica, fa eleggere ad architetti i maestri *Giovanni Antonio Omodeo* e *Gian Giacomo*

Dolcebono, dichiarando loro che abbiano a scegliere un modello di comune gradimento fra quelli esistenti nella Fabbrica, e lo riducano a quella perfezione che loro sembri più acconcia. Una consultazione ha luogo alla presenza del duca medesimo, nel suo castello di Porta Giovia, il 27 giugno 1490, più particolarmente per la costruzione del tiburio, nella quale ai due nuovi eletti, l'*Omodeo* e il *Dolcebono,* è aggiunto *Francesco di Giorgio,* di Siena (il *Martini*), chiamato di colà per definire le norme, e sono in dodici articoli, che si debbono osservare nel mandarlo ad effetto.

L'*Omodeo* diventa, da questo momento, l'architetto più importante della fabbrica. Fino dal 1478, egli aveva avuto mano ai lavori di essa, ed ora stava per prenderne una importantissima nell'opera del tiburio. La qual opera del tiburio non doveva correre così liscia, come si potrebbe credere. Non può aversi dubbio che *Bramante da Urbino* fosse stato interpellato e facesse un modello per essa: non meno certo è l'intervento di *Leonardo da Vinci,* che propose delle spalle *in areptas seu devastatas,* promettendo, secondo questo sistema, un modello, cui sembrano riferirsi alcuni segni del Codice Atlantico. I modelli e disegni crebbero: vi fu fino un frate che si offerse di finirlo con un artifizio architettonico novissimo. I modelli veramente presi in considerazione (giugno 1490) furono soltanto quattro, quelli di maestro *Francesco di Giorgio,* — di maestro *Giovan Antonio Omodeo* e *Gian Giacomo Dolcebono,* — del prete *Simone da Sturi,* — ed ultimo, di maestro *Giovanni di Battagio.* Il modello dell'*Omodeo* e del *Dolcebono* ha l'onore della scelta, onde ad essi l'onere di provvedervi. Le deputazioni si succedono alle de-

putazioni, per vegliare all'opera, per togliere ogni indugio all'invio dei marmi; il desiderio del duca è tale che si decide di prendere quelli destinati ad una delle porte laterali; si scende ai compromessi più minuti sulle sue forme. Intanto, i tempi hanno subìto un rovescio; tuttavia, il tiburio non è ancora (3 luglio 1501) che nello stato di modello di rilievo, anzi trattasi, allora soltanto, di dipingerlo.

Quasi che questa lunga controversia non bastasse, se ne aggiunge una seconda, quella circa le porte della testa del lato settentrionale della croce. I modelli antichi sono ripresi in esame; sul loro tipo ne vengono ordinati de' nuovi (23 febbrajo 1503), cioè, uno all'*Omodeo* in accordo al *Dolcebono*, — un secondo a *Cristoforo Solari* in unione con *Bartolomeo Briosco*, — e due giorni più tardi, un terzo ad *Andrea Fusina*. A queste convocazioni tumultuarie come che intervenivano, oltre ai deputati, i cittadini rappresentanti le diverse porte, o, come oggi diremmo, i mandamenti della città, nel numero di ventiquattro per porta, pur vi si trova chiamato quanto contava d'uomini periti nelle scienze e nell'arte architettonica. Egli è interessante, per la storia non meno del Duomo, che dell'arte, il notarvi la presenza a coteste riunioni, in aggiunta agli artefici autori dei progetti, di Lancino Curzio, Fazio Cardano, Fabio Calvi, prete Simone da Sirtori, *Caradosso Foppa*, maestro *Giovanni Molteno*, maestro *Bramantino*, pittore, maestro *Maffiolo da Giussano*, maestro *Paolo Serono*, Francesco da Mandello, maestro *Gerolamo Actimo*, maestro *Matteo Castoldo*, frate *Rocco Nicolao* da Gerenzano. Dove altro non fosse, questa enumerazione d'artefici e di pratici nell'arte è una risposta a coloro che affibbiano ad un nome solo, com'è quello del

Bramante, le costruzioni di questo tempo nella città nostra.

Fra questi nomi, un solo appunto ci sia permesso ad un nome: quello di *Cristoforo Solari*, detto il *Gobbo*, accettato con parole di molta lode pei lavori di scultura della fabbrica, il 18 febbraio 1501, che, senza stabilire la sua parentela coi *Solari* precedenti, ne continua l'opera e lascia le impronte di questo nome a larghi tratti sull'edificio, col figlio *Paolo*, ammesso più tardi (1515), e prima di lui con un parente, *Agostino*, accettato nel 1506, insieme ad un nipote, *Michele da Merate*.

Noi non possiamo lasciare questo argomento dei nomi d'artisti che si collegano, nel primo ventennio del secolo XVI, alla costruzione del Duomo, e della influenza che intorno a questo esercitano quasi atto di grande focolare d'arte viva che irradia luce e colore su tutto quanto s'opera di scultura nella città, senza addurre più di un nome che i secoli hanno cancellato, o che rammentano appena, e che, qui, vediamo passarsi dinanzi siccome gli architetti e gli scultori più grandi del tempo e del paese: laonde, oltre i nominati, *Gerolamo della Porta* (1512), *Cristoforo de' Lombardi* (1514), *Giovan Ambrogio Dolcebono* altro figlio dell'architetto (1514), *Bernardino da Treviglio* (1520), *Bernardo de Cavalli*, *Silvestro da Cairate* (1522), *Gian Giacomo della Porta* (1525); ma quello che è più, vi apprendiamo l'esistenza di due fratelli *Busti*, *Polidoro* ed *Agostino*, di cui il primo, che pare il maggiore e non meno abile dell'*Agostino*, oggi celebre, ci si affaccia nel momento che intende, come il fratello, di essere pagato a lavoro libero non a giornate, e porge cauzione di denaro, a conferma della parola che, dove il suo lavoro

fosse stimato da meno del convenuto, egli sarebbesi tenuto contento di quello della estimazione, e non più, se giudicato di maggior prezzo.

E a quel modo che, quivi, l'arte e gli artisti s'affiatano e s'invigoriscono, così, da qui, materia ed opera escono a dar consistenza e fecondità ad altri monumenti. Noi vi abbiamo testimonianze non solo delle larghe concessioni di marmi fatte alla Certosa di Pavia, ma di quelle ben anche per l'arca marmorea che il vescovo Bagaroto, per mano del *Fusina*, si faceva erigere nella chiesa della Pace, e che il Lautrec e il vescovo Tarbense, per opera dei *Busti*, curavano si costruisse per Gaston de Foix. Nè solo i marmi, chiese e privati, assediavano bene spesso la fabbrica del Duomo pe' suoi scultori. Già erasi ingiunto (1507) al *Solari il Gobbo*, richiesto da tutti i lati per l'opera sua, di negarla; ma, più tardi, le permissioni cominciano e si raddoppiano. Per essere brevi, si contano sette scultori de' principali, chiamati per lavorare intorno al sepolcro del de Foix; altri per quello del maresciallo Gian Giacomo Trivulzio; poscia, alla vedova di lui sono concessi fino a ventuno lapicidi, oltre allo scultore *Francesco Briosco*, per dar mano alla cappella funeraria, presso S. Nazaro *in brolio*.

Il tema ci richiama all'opera del tiburio ed all'*Omodeo*, cui rimase per intero confidata. Ci è provato dalle memorie che venne condotta con una certa risolutezza dal 1509 in poi, e che così continuasse negli anni successivi. Era stabilito che, ad ogni faccia dell'ottagono, corrispondente alle diagonali della chiesa, dovesse sorgere una robusta torricciuola, e che queste prolungazioni dei piloni maggiori del tramezzo, mentre concorrevano a crescere contrasto alle spinte della cupola, valessero a comodo di una scala interiore a chioc-

ciola, tramite per condurre al piano superiore del tamburo. Non è difficile credere che, sulla misura d'altitudine di coteste torricciuole, fossero risolute e incrollabili le idee dell'*Omodeo*, non senza giusto criterio artistico; e che riuscite vittoriose, desse mano alla edificazione di quella che unica rimase, verso nord-est, fino a un venticinque anni fa, presso il tamburo; l'altezza della quale, d'un terzo minore dello stabilito dapprima, conduceva, per mezzo d'un ponte sospeso, a traverso d'uno dei finestroni del tamburo, e poi, lungo lo estradosso della cupola e la parete verticale del tamburo, al piano superiore di quest'ultimo. Egli è a questa torricciuola che restò il nome dell'*Omodeo*, e, col titolo, il ritratto a profilo di lui entro una medaglia, postagli certamente dopo la morte (1522).

Nell'opera l'*Omodeo* non fu solo; ebbe compagni, e valenti. La deputazione del tempio gl'impose, fino dal 9 febbraio del 1506, per timore che mancasse di vita, di scegliersi uno scolaro ed un socio depositario delle sue idee. Più tardi (1512), egli associossi *Gerolamo della Porta*, novarese ed allor giovanetto. Del resto tra la Fabbrica e l'Omodeo è un ricambio di atti benevoli e riguardosi. Egli, dopo aver tenuto ad affitto i maggiori poderi del Duomo, dona all'Amministrazione un suo latifondo sul territorio pavese, a Giovenzano, e d'altra parte, gli è fatto costruire nel luogo di Camposanto un'abitazione per lui e per la moglie (1514).

All'*Omodeo* succede *Bernardo da Treviglio* (29 agosto 1522). Già era stato nominato (17 novembre 1519) *Cristoforo Solari*. Evidentemente vi si dividevano gli impegni che toccassero piuttosto l'architettura che la scoltura. Il *Bernardo da Treviglio*, il quale altri non è che lo *Zenale*, ne era già l'architetto, *in pectore*,

tre anni innanzi, dacchè, nel dubbio di gravi errori architettonici circa la costruzione generale del tempio, si convenne di volere un modello della chiesa, in forme rilevate di tutto il suo corpo, quale fin allora trovavasi costrutto, senza aggiunta od eliminazione di sorta; e a tale effetto, dopo molte discussioni, veniva eletto lo *Zenale*. Ma ciò nulla influiva sui destini architettonici del tempio. Chi si fa ad esaminare attentamente soltanto la torricciuola dell'*Omodeo*, comprende, senza molto acume d'intelletto, che dell'arte acuta in Italia erano ormai smarrite le traccie. Ond'è che da questo momento la costruzione perde ogni interesse per chi mette innanzi, ad ogni altra cosa, nelle opere d'arte, l'armonia delle parti col tutto, e di questo col concetto d'origine. Il mostro d'Orazio faceva capolino da tutti i nuovi lavori. L'arte del risorgimento cristiano, cedendo il passo al neo-romanesco, spalancava la porta al trionfo del suo carnefice e alla fine dell'arte acuta.

Quello che pel Duomo non seppe fare l'*Omodeo*, non poteva lo *Zenale*, nonostante l'affetto che lo legava al sommo *Vinci*, e meno ancora *Cristoforo Solari* (1519), *Gian Giacomo della Porta* (1524), *Andrea Fusina* (1525), *Cristoforo de' Lombardi* (1526), tutti scultori e tutti eletti ad ingegneri della fabbrica, quasi a titolo d'onore. Ciò che dobbiamo loro è uno scompigliamento, non un progredimento del l'opera architettonica; la quale allora avrebbe dovuto consistere della fronte e delle torri per le campane, invece d'uno sviluppo sconfinato dato alla statuaria, come da loro era naturale aspettarsi; di modo che si ebbe gettato sull'edificio una meraviglia di lavori, ma insieme una veste che ne larva il tipo e la significanza, e preclude l'adito ad ogni futura riforma.

Cui piacesse di rintracciare l'opera di codesta generazione di scultori, cui presiede *Cristoforo Solari*, non sarebbe ardua cosa, tuttochè molte statue loro siano andate perdute, guaste dagli anni e dalle offese dell'atmosfera, ovvero spostate in luoghi reconditi ed inavvertiti. Meno il tiburio, creazione dell'*Omodeo* e del *Dolcebono*, essi lasciarono il Duomo con qualche gemma dippiù, ma tutta la fabbrica ancora quasi scheletro mal in assetto, involto da una strana confusione di marmi e di mattoni.

A tanto congiurava anche l'infelicità dei tempi. La peste del 1524, obbligando i deputati a vendere i doni dei fedeli, consistenti in giojelli, e così gli argenti dell'altare *dell'Albero*, per soccorrere, nonchè i propri lavoratori, i cittadini, spossava l'Amministrazione d'ogni forza vitale con che provvedere ai bisogni reali della costruzione del tempio. La peste del 1524 fu degna precorritrice delle ancor piu funeste del 1576 e 1630; tanto che non bastando i sacrifici fatti, per la carestia che le successe (1528), si trascorse fino a vendere altrettanta somma di fitti livellari che desse la somma di quattrocento scudi d'oro del Sole. Fu allora che si licenziarono ingegneri e lapicidi, con quel risultamento che tutti sanno, quando scuole, tradizioni, consuetudini vanno infrante, per non ricomporsi mai più, danno immenso per l'arte che di loro si nutre e che per loro prolifica.

Almeno cotesta crisi avesse rotto l'andazzo funesto. Ma ritornati i giorni di pace e di riposo, gli scultori vi tengono ancora il sopravvento. A *Gian Giacomo della Porta* e *Cristoforo de' Lombardi* sottentrano, più tardi, *Angelo Siciliano* e *Gabrio Busca*. Così, era diventata norma indiscutibile l'aberrazione o la rilassatezza d'un momento. Non è che scultura ed architettura

offrano un connubio repugnante: ben altro! anzi, i primi e sommi artefici ebbero famigliari l'una e l'altra; ma nell'età felice lo scultore discendeva dall'architetto; nel secolo di Michelangelo, all'opposto, era lo scultore che dallo scalpello ascendeva alla sesta ed alle regioni della statica. Un vero architetto ebbe però il Duomo in *Vincenzo Seregno:* entrato al servizio della fabbrica a trentotto anni, vi rimase quarantasette anni, quasi di seguito. Ma basta osservare le sue fabbriche, il palazzo già collegio dei Giureconsulti nella piazza dei Mercanti e la corte di quello dei Tribunali, per avvedersi quanto il suo genio contrastasse col carattere del Duomo. Che nulla operasse pel Duomo, fino ad esserne sospeso per titolo di negligenza, deve parere ovvio; non che egli si sentisse inferiore al còmpito, ma concorrevano a ritrarnelo i tempi calamitosi e il paese esausto.

Non mancarono in questi tempi, come per lo passato, consulti con architetti di chiara fama: citiamo fra essi l'*Alessi* da Perugia. Ogni progetto però doveva naufragare e naufragava, infatti, contro lo scoglio della sua fronte, cui mancava il luogo dove distendersi. Il nipote di Pio IV, però, quando ascese sul seggio metropolitano con quella ferrea tenacità dell'asceta combattente, non era uomo da smarrirsi a simili difficoltà. Il lento procedere intorno all'edificio dovette scuotere l'alto sonno al suo contatto. Non era l'arte che lo moveva e non era l'architettura quella che poteva certo avvantaggiarsene; per lo contrario, questa non ne raccolse che nuovo argomento di mortificazione.

Al cardinale Carlo Borromeo, appena eletto (1560), parve uno de' più urgenti provvedimenti quello di togliere l'argomento di profanazione lamentato da oltre

un secolo, cui dava agio il passaggio a traverso la chiesa, pel tramite delle due porte alle teste del tramezzo di croce. Volle e fu fatto: le porte vennero murate.

Nè a questo solo s'arrestò l'intervento artistico dell'arcivescovo Carlo. Con quel concetto particolare dell'indole del lustro ecclesiastico che egli ebbe a formarsi nell'animo, presente alle controversie col protestantismo al Concilio di Trento, era naturale che doveva rifuggire dall'apparenza di povertà e dallo squallore del tempio luterano. Verso gli angoli del tramezzo erano già dei piccoli altari, istituzione dei Paratici degli speziali e d'altre simili associazioni, che risalivano al principio del secolo XV, e modificate dappoi. L'arcivescovo volle che questi fossero estesi alle navi laterali della maggiore: il progetto comprendeva tutti i campi, benchè i restati siano tre per fianco. A Roma, il cardinale aveva avuto fra' suoi famigliari un giovane, pittore ed architetto, seguace del *Buonarroti*, nato in una parte di territorio, a lui caro nella diocesi, la Valsolda; in costui si confidò lo zelante prelato per le nuove opere del Duomo. Il *Pellegrino Tibaldi*, detto il *Pellegrini*, artista di idee castigate ancora, benchè grandiose, aveva già corrisposto ai desiderii dell'arcivescovo, riacconciando egregiamente il suo palazzo ecclesiastico: non poteva il prelato che abbandonarglisi pei lavori, i quali, intorno alla grande sua metropolitana, rimuginava nell'animo. Gli altari sopracitati, la cripta, le sedie del coro, il ciborio di bronzo, l'edicola del battisterio, i disegni del pavimento marmoreo di commesso sono, infatti, creazioni tutte della sua mente.

Ma la principale, e quella che doveva trarre seco le più deplorate conseguenze, venne dall'incarico datogli di un progetto per la facciata: si noti che non

ancora erasi risolta la controversia che impediva la prolungazione sua fino alla colonna posta a confine, per deliberazione del 22 agosto 1456. Il *Pellegrini* fece due studi, ma poco differenti: è facile immaginare, quand'anche non si avessero tuttora, di qual carattere andassero improntati: basti il dire essere quelli di un degno ammiratore ed imitatore di *Michelangelo*, il romanesco delle grandi opere gesuitiche, la negazione, quindi, dell'architettura originale del tempio. Di nulla fu tenuto conto; nemmanco del numero delle porte coll'aprirvene cinque invece delle tre convenute dal principio del secolo XVI. Allora, per vero, non se ne fece nulla. Morto il cardinale Carlo, i disegni rimasero presso la famiglia dell'artefice: e fu soltanto trent'anni dopo (1616), che, tolto l'impedimento al progredire colla demolizione concessa dell'angolo dell'antica corte dell'Arengo, il cardinale Federico richiamò i disegni del *Pellegrini*, e li tradusse dal campo dell'idea a quello dei fatti, come oggi, in parte, vediamo.

Non è da credere che questo grande atto di risoluzione, qualunque pur ne fosse lo sventurato risultamento per l'arte, camminasse così difilato come noi diciamo. Progetti in disegno per la facciata, e prima e dopo l'iniziativa presa, pullularono a decine. Per tutti gli architetti cittadini del secolo, dall'insediamento del primo Borromeo (1560), cioè, dal *Seregni* al *Buzzi*, fu quasi un tema obbligato. Molti ancora ne avanzano: del *Richini Francesco Maria*, architetto al servizio della fabbrica dal 1605 al 1638, ne contammo, con molte variazioni, fino ad otto; tutti sulle forme di quelli del *Tibaldi*. Giustizia vuole si dica che diversi posero l'ingegno a disegni di forme gotiche, comunque fosse possibile in quel tempo, ed in Italia, dove ne era smarrito ogni traccia dello eletto senso.

Tra costoro furono, in tempi diversi, il *Seregni*, il *Martino Bassi*, il *Carlo Buzzi*.

L'iniziato lavoro, secondo il modello del *Pellegrini*, fu esso preferito in omaggio alla memoria del santificato arcivescovo, o fu il frutto del gusto mal fermo e pervertito dal tempo? Non è difficile che le due circostanze abbianvi contribuito. Certo è che la costruzione Pellegrinesca era giunta appena, verso la metà del secolo XVII, a venti metri circa d'altezza, che il senso pubblico, per quanto svogliato, ne rimase commosso. Due disegni del *Buzzi*, incisi e pubblicati per le stampe, in cui quello che allora avevasi fatto di romanesco era conservato, contemperandolo col resto ideato più o meno conforme ai fianchi gotici dell'edificio, terminarono di convincere anche i più caparbi dello sconcio che si poteva cansare. Uno specialmente dei disegni, quello che meglio ebbe i voti de deputati alla fabbrica, fu inciso per loro commissione, suggello, quasi, alle convinzioni che nel loro consorzio prevalevano. Anche questa volta, però, a nulla si approdò, o a ben poco: si mutarono le parastate geminate ai fianchi della porta maggiore a forma di gotici contrafforti. Il più felice degli effetti desiderabili fu, per vero, ottenuto, quello di sospendere definitivamente l'opera del *Pellegrini*.

Del resto, non era il tempo delle grandi decisioni: per dippiù, dagli esperti la si riguardava siccome una costruzione meravigliosa, sì ma insensata, da terminare col tempo, quando a Dio fosse piaciuto, colla persuasione volgare nell'animo che non sarebbe terminata giammai. Nel resto del secolo e durante quasi tutto il successivo, tuttavia, si operò non poco, ma senza ordine, senza critica. Si fecero le vôlte delle prime tre crociere, a partire dalle porte che erano

rimaste imperfette: si gettò a terra (1682-1683) la facciata interna, esistente da due secoli, facendo, delle pietre bianche e nere ond'era vestita fino al primo suo piano, pavimento alla parte anteriore della nave centrale, dove non era ancora esteso il pavimento di commesso, ideato dal *Pellegrini*. Prima di questo lavoro erasi immaginato, colla chiusura delle due teste del tramezzo, di allogarvi un altare per lato. Il primo cui si pensò, nel settembre del 1590, fu quello al lato del Vangelo, oggi detto della Madonna dell'Albero, di cui il culto per lo innanzi si aveva alla prima cappella laterale, in oggi sacra a S. Tecla. Dell'abside semi-ottagonale fu incaricato *Fabio Mangone* (1616-1624), che ne ebbe censure ed accuse, riconosciute poi ingiuste e false. L'altro di contro, quello dedicato all'arcivescovo S. Giovanni Buono, non venne riformato, seguendo le medesime simmetrie, che un secolo dopo, in modo che era com'oggi compito nel 1727. Coteste riforme degli altari erano la preoccupazione dei deputati del secolo. mentre si venivano terminando quelli immaginati dal *Pellegrini* nelle piccole navi, e si accarezzava nel pensiero di estenderli a tutte le crociere fino alle porte, come già vi erano quelli ai lati superiori della nave trasversa, rifatti da *Martino Bassi*. Ciò che non si può disconoscere egli è che colle absidi poligonali ideate dal *Pellegrini*, accomodate in parte dal *Mangone*, finite lo scorso secolo, si è imposta alle teste delle braccia una menzogna di più circa il carattere d'origine.

Come i detti due maggiori altari sono del principio del secolo XVII, così è pure la cappella mortuaria sotterranea, ove sono riposte le spoglie mortali del Santo Borromeo. Essa non si raccomanda che ad un titolo solo, la ricchezza.

All'esterno, in questo tempo, non si stette in ozio. Si compirono le ultime lunghe finestre dei fianchi, i mezzi piloni ed i piloni d'angolo della retrofronte. Secondo poi lo stile del *Pellegrini*, si condussero a fine le porte minori, e due delle finestre a forma di balcone superiori a queste ultime, quelle a sinistra dell'osservatore. All'egual modo, il lavoro di colonne, di architravi, si estese alle controporte, giusta uno stile il più discordante dal tempio. E quasi quest'opera non bastasse a crescervi la confusione delle lingue, vi si riversò sopra, dal lato di tramontana, un esercito di statue, di statuette e di ornatini, in cui non è posto freno alcuno alle svenevoli tendenze dell'epoca, poichè non pareva possibile, senza moti violenti, senza contorcimenti che minacciavano l'equilibrio delle figure sulle loro gocciole, ottenere vivezza d'espressione e dar prova d'intelligenza e d'ingegno.

Dove il secolo XVIII si adoperò con meno infesto risultamento fu nella costruzione dell'aguglia centrale. L'*Omodeo*, alla sua morte, nel 1522, l'aveva, come avvertimmo, lasciata in tronco, vale a dire, aveva compito la costruzione della cupola a projezione acuta, compito la piccola lanterna assisa sulla serraglia annullare di essa, costrutto il tamburo o tiburio corrispondente, ed accomodati i pinacoli e i pilastrelli circostanti e superiori pel sicuro suo equilibrio. Nel 1608 erano notati segni di molte dislocature nel tamburo: nel 1640 il Buzzi, col progetto della facciata, offriva pure un progetto di compimento dell'aguglia soprastante assai più grave della presente, ma nel suo tutto assai più caratteristico collo stile del tempio. Il progetto ebbe la sorte della sua facciata. Risorse però, circa un secolo dopo (1762). I tempi si maturavano a più audaci imprese, e vi si pose mano. Ne ebbe l'incarico

l'architetto *Francesco Croce:* perduti i disegni antichi, ne offrì uno proprio più razionale che elegante, perchè, sebbene esile troppo nell'aspetto, fondato com'era, interamente e con certo giudizio statico, sul perimentro del cupolino, aveva il suffragio di matematici, com'era, insigni, come il Boscovich e il De Regis; esso fu cominciato nel 1765, terminato nel 1769.

Giunti alla fine del secolo, possiamo volgerci indietro e gittare uno sguardo che tutta abbracci l'opera di quattrocento anni. L'ossatura era completa: ma la fronte mostrava di finito, nelle forme loro marmoree, solo le cinque porte; a sinistra, due minori finestre ad arco circolare, ed incominciati, alla base, i contrafforti gemelli fiancheggianti la porta centrale: alcune parastate esistevano ancora del disegno del *Pellegrini*, ma per due terzi la facciata si elevava aspra di un nudo ammattonato: i fianchi erano interamente rivestiti di marmi, ma quello solo settentrionale colla decorazione statuaria, e sopra di essa, qualche rara aguglia: i tetti del tronco di croce mostravansi ancora coperti di tegole; la parte absidiale era il lato più innoltrato nel lavoro, se non condotto a pieno termine: al pinacolo della sagrestia aquilonare stava contrapposto (1614) quello sull'angolo esterno della meridionale: dai contrafforti angolari dell'abside si slanciavano le aguglie che ancor oggi vediamo, e sul tetto dominava la torricciuola dell'*Omodeo*, ma, sopratutto, l'aguglia centrale. Eravamo, come ognun comprende, ben lontani da quella massa per bianchezza smagliante, gremita per lavori di scalpello, da quella selva di minareti, da quell'intreccio di acroterii e di creste traforate, che danno al suo tetto l'aspetto leggiero ed aereo d'una immensa vegetazione marmorea, quale oggi si vede e si ammira.

Nell'interno, le differenze, di fronte allo stato presente, erano poche: soltanto le vôlte lasciavano scorgere nudo il loro contesto di mattoni: di mattoni posti in accoltellato e a spina pesce era, pure, malamente accomodato il pavimento di gran parte delle navi minori; ingombre, per dippiù, di assiti posticci per le scuole elementari del leggere, dello scrivere e del conteggiare, istituitevi dal primo Borromeo.

L'opera di continuazione della fronte fu, finalmente, decisa nel 1790, e definitivamente ripresa cinque anni dopo, a partire dall'angolo sinistro, verso la R. Corte. Stabilito che si dovessero conservare e compire le porte e le finestre del *Pellegrini*, si cominciò coll'atterramento delle parastate di quest'ultimo rimaste ancora in piedi. La sola compagine dei ponti, immaginata dall'architetto della fabbrica, *Leopoldo Polak*, importò non breve tempo: ma ancor una volta, come al principio del secolo XVI, ecco sorgere di traverso tempi sfavorevoli alle arti nel tumulto degli atti di sopruso e di spoglio onde il paese sentivasi colpito dagli eserciti invasori della Francia repubblicana. Agli spiriti, pressochè assiderati, venne in soccorso la fulminea volontà del capostipite dei napoleonidi. Pochi giorni dopo la sua coronazione a re d'Italia, il 20 maggio 1805, ne decretò la pronta esecuzione: assegnò cinque milioni sul Fondo del culto, diede disposizioni amministrative per crescere la somma, lasciò facoltà d'un nuovo disegno che richiedesse il minor dispendio possibile. E il nuovo disegno preparato, quello dell'architetto *Carlo Amati*, cui aveva collaborato l'architetto *Zanoja*, ebbe il favore dell'approvazione e poi dell'esecuzione. Lo si pose in atto senza indugio; ed entro otto anni, cotesta fronte, dopo parecchi secoli di discussioni, di temporeggiamenti, di

prove e di incertezze, dopo, forse, non poche decine di disegni vari di forme e di stile, si trovò, comunque pur sia, alla fin fine, condotta a termine. — Ed oggi, davanti al fatto, non è più permesso che la dura rassegnazione di fatti compiuti.

Poche parole bastano per arrivare da quei giorni fino a noi.

Terminata la fronte, se non fu sciolto un grande problema, fu soddisfatto ad un desiderio profondamente sentito. Si trattò poscia dei campanili; e fra i diversi partiti si era accolto definitivamente quello dello stesso *Amati* per innalzarli sull'impiantito delle sagrestie. Rimasero progetto, e per lo meglio. Solo dopo di ciò, vi si aveva un informe mozzicone di torre quadrata, rispondente sulla nave centrale ad uno spazio tra la sesta e la settima arcata; giudiziosamente rimosso pochi anni sono, le campane ebbero collocazione temporanea nello spazio tra il girare della cupola e le pareti verticali del tamburo.

Successo all'*Amati*, nel 1813, l'architetto *Pietro Pestagalli*, il moto iniziale dato a cotest'opera smisurata dalla volontà napoleonica, ebbe a soffrire qualche ritardo, non maggiore però di alcuni anni, per difetto di mezzi pecuniari, esauriti come furono principalmente colla costruzione della facciata. Un assegno di lire centomila dello Stato (1821), benchè non lauto a tanta mole, anzi, dimezzato dalle spese pel culto, permise tuttavia la continuazione dell'opera, e sopratutto di provvedervi alle spese di mantenimento e di riparazione. La costruzione delle aguglie secondarie, di cui una, almeno, slancia alle nubi l'acuta sua punta da ogni contrafforte circostante al tempio e da ogni suo pilone interno, ebbe, sopra ogni altro lavoro, nei primi tempi, la precedenza. Ormai, non rimaneva più che a

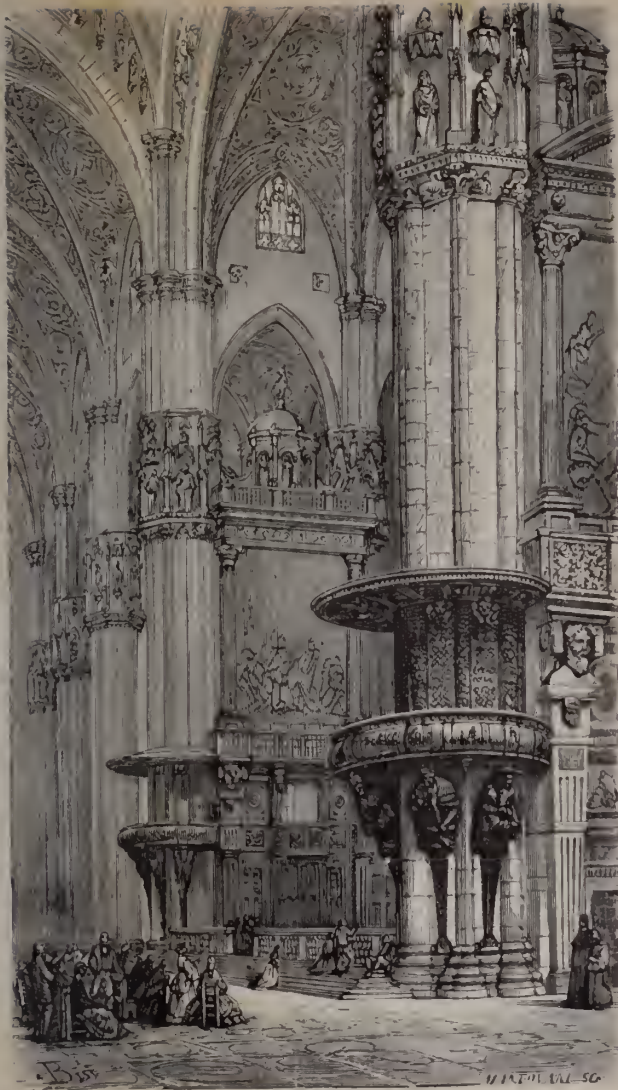
seguire un ordine stabilito: il merito della creazione aveva ceduto il luogo al merito della esecuzione ed alla osservazione caratteristica dello stile nelle parti. Le quali cose sono venute sempre più migliorando; e, quanto allo stile, specialmente meglio avvicinandosi a perfezione. La torricciuola sud-ovest di fianco al tamburo, costrutta tra il 1844 e il 1847 dall'architetto *Pietro Pestagalli*, accenna già a cotale progresso; esso non venne meno, lui mancato (1853), coll'assumere la direzione dei lavori il conte Ambrogio Nava, dal quale mirabilmente era stato provveduto al rassodamento dell'aguglia centrale negli anni 1844 e 1845. Dobbiamo non meno all'architetto *Giuseppe Vandoni* successo al Nava (1860). E quale questo rincorrere verso lo stile originale sia vivo ed efficace, a parte le molte opere di comodo e d'assicurazione compite nell'ultimo decennio, ne sono testimonio la porta di sussidio verso l'arcivescovato, le merlature cuspidali che, seguendo le pareti verticali dell'edificio, lo coroneranno in ogni sua parte, quando sia giunto a compimento, e per dire anche delle minori cose, può essere citato il suo mobiglio ecclesiastico, ben più studiato e conforme alle ragioni costruttive.

Anche la statuaria non ebbe epoca più feconda della trascorsa da trent'anni a questa parte. Si contano ad oltre duecento le statue che questo periodo vide elevarsi sull'apice e nelle nicchie delle sue aguglie, intorno alle sue pareti, nel fianco delle sue finestre. Mentiremmo a noi stessi se dicessimo che tutto cotesto esercito di statuaria vesta le forme più acconcie allo stile dell'edificio, ma, anche così com'è, ci dà animo a constatare un sensibile progresso. Laonde, chiunque di severo amore ama lo stile vetusto del simbolo più splendido e più caratteri-

stico della città nostra, può sorridere alla speranza, anche in ciò, di più propizi giorni per le opere ultime, che lo attendono ancora.

Ad ogni modo, resterà sempre vero che nel Duomo sta scritta intera, anzi nelle più minute sue particolarità, la storia della scultura lombarda. Non fuvvi scalpello celebre o appena capace, dai maestri da Campione a quelli in mezzo ai quali scriviamo, — e son corsi ormai cinque secoli, — di cui, nell'edificio nostro, non si possa additare almeno un esempio. Sarebbe impossibile citarli tutti, il loro nome è legione. D'altronde, nel corso della descrizione più d'uno ci verrà sotto la penna, senza la pretesa di indicarli tutti e nemmeno i migliori, perocchè non ce ne faremo obbligo se non dove le opere loro occupino posti speciali, sicchè si abbiano a credere inamovibili o rechino caratteri che importano alla storia dell'arte.

Intanto, il numero delle statue, tra grandi, medie e piccole, ha raggiunto, presentemente, il numero di seimila, circa; e può dirsi che quanti sono i punti di collocazione all'esterno dell'edificio che potevano permetterne, furono resi completi. Non così l'interno.

Ma ciò che è riserbato al lustro avvenire del nostro maggior tempio non spetta, qui, a noi l'esprimerlo. Certo è che desiderii si hanno e se ne possono avere ancor molti, allo spettacolo delle incondite impronte lasciate dai tempi infausti, e che il paese crescente a cultura sempre meno sopporterà; ma giova sperare che Amministrazioni fatte più intelligenti ed animose, quali sonosi succedute in questi ultimi anni, potranno condurci a quello che, oggi ancora, dobbiamo guardare coll'occhio invido della immaginazione. E con ciò alludiamo special-

INTERNO DEL DUOMO.

mente alla necessità d'un omogeneo ricetto per le campane, e ad un ben meditato riordinamento della fronte; poichè, non v'ha ormai chi non lo senta, le proporzioni della piazza iniziata hanno mutato le condizioni estetiche di questa parte del grande monumento cittadino.

La sua icnografia è quella d'una croce latina: le misure sue principali sono come segue: — asse principale, ai piedi del muro interno, dalla porta maggiore al fondo dell'abside, metri 148,10: — asse del tramezzo, similmente, dal fondo delle due absidi laterali, metri 87,80: — parte dell'asse mediano, dalla soglia della porta maggiore al centro del tramezzo, metri 99,50: — diametro dei piloni alla loro base, metri 3,42: — latitudine delle cinque navi nel piede di croce, metri 57,67. — altitudine esterna della soglia della porta maggiore all'apice della fronte, metri 56: — altitudine maggiore dei fianchi, compreso l'ornato a corona, metri 29: — altitudine della cupola alla bocca della lanterna dal pavimento della chiesa, metri 64,60, e compresa l'aguglia centrale al capo della statua superiore, metri 108,50.

La compagine del tempio consta di quaranta contrafforti esterni, contati per uno i gemini e trigemini della facciata, e di cinquantadue piloni o pilieri interni: contrafforti e piloni sono internamente congiunti da grandi archi acuti, fra cui s'incrociano le nervature diagonali a crociera, riempite da vôlte a vela. La forma predominante nell'arco è l'acuto equilaterale. Le pareti verticali sovrastanti si connettono da pilone a pilone, e da questo a contrafforte per mezzo d'archi rampanti esteriori; ond'è che sopra questi ultimi viene a cadere, specialmente, l'equilibrio della mole fuori della verticale.

L'area interna della chiesa è compartita in cinque navi, una principale e quattro collaterali, nel tratto detto il piede di croce: in tre per le braccia e pel capo di croce, una centrale e due collaterali. A questo organismo sono da aggiungere le sagrestie, una per lato alla base dell'abside; esse ci rappresentano quasi una frazione della nave collaterale minore del tronco primo di croce.

Il tetto si disegna sull'andamento delle navi: a tre doppi pioventi sul tronco maggiore, che si tramuta in due soltanto per le braccia e per l'abside. Esso è formato di grandi lamine di marmo, lo stesso del resto dell'edificio.

Questo marmo perfettamente bianco, che si toglie dalla miniera della Candoglia, dal nome del suo candore, ha l'aspetto dello zucchero cristallizzato: è un carbonato di calce frammisto di nodi quarzosi e granulazioni ferrigne.

Conosciuto così l'organismo del tempio, ci faremo a vederne l'aspetto esteriore, cominciando dalla facciata.

Questa, cominciata al principio del secolo XVII, coi disegni di *Pellegrino Tibaldo* detto il *Pellegrini*, di Valsolda, rimasta interrotta per due secoli, fu terminata, tra il 1807 e il 1813, secondo il disegno degli architetti

Zanoja ed *Amati*, per decreto napoleonico del 20 maggio 1805.

Del progetto del *Pellegrini* sono rimaste le cinque porte e le quattro finestre superiori alle porte minori. Due di queste finestre, quelle a destra, furono eseguite per ragione di simmetria, al tempo del compimento della fronte; come, al tempo medesimo, fu fatta, in corrispondenza di stile alle minori finestre, quella centrale, a balcone, come le predette, allo intento di meno discordare dalla gran porta sottostante. Le altre tre finestre superiori alle cinque ricordate, ad arco acuto e traforate da nervature, secondo le antiche forme, spettano al progetto del 1805. Lo stile delle porte, come quello del primo ordine di finestre è il classico Michelangiolesco, con timpani ad arco scemo per le prime, ed aperture ad arco tondo per le seconde, incappucciate da timpani ad angolo ottuso.

S'interpongono fra le porte sei contrafforti: sono doppi quelli di fianco alla porta centrale, semplici quelli tra le porte minori, triplici quelli d'angolo. Le basi dei doppi piloni vennero così modificate dal pittore *Storer*, alla fine del sec. XVII, e furono tenute a modello pegli altri.

Le porte, ricche di modanature intagliate, vanno adorne, nei loro pilastri di fianco, di magistrali lavori rilevati dal marmo. Vi sono raffigurati, a foggia di pendagli, fiori, frutti, erbe, animali, figure umane; per arditezza di scalpello, sono degni d'attenzione quelli della porta maggiore: la quale, disegnata da *Francesco Richini*, fu intagliata, nel 1635, da *Gian Giacomo Bono* e *Andrea Castelli*. Ciascuna porta, poi, reca nel seno del timpano una storia di alto rilievo. In quello della porta del centro, evvi la « Creazione d'Eva », composizione del pittore *Gian Battista Crespi* detto il *Cerano*, scolpita da *Gaspare Vismara*. Nei timpani delle altre porte di fianco sono: a destra, prima, « Giuditta che tronca la testa ad Oloferne », disegno e scultura dei medesimi due artisti; poi, verso l'estremo della fronte, « Ester davanti ad Assuero », ancora disegno del *Cerano* e scoltura di *Carlo Biffi*. A sinistra, prima: « Debora che uccide Sisara », disegno del medesimo *Cerano*, scultura di *Pietro Lasagni*; finalmente, verso l'estrema sinistra, « La regina Saba al cospetto di Salomone », disegnata come gli altri, e scolpita da *Gaspare Vismara*.

Le cinque grandi finestre, ad arco tondo, superiori alle porte, hanno una decorazione ornamentale analoga a quelle: i pilastri d'imposta sono ornati di modanature a foglie ed occhi di fiori: nel centro di ciascun timpano di finestra si ha una storia di rilievo; esse corrono secondo l'ordine delle porte; subito a destra della centrale: « Debora che arma Barac contro Sisara », di *Giuseppe Antonio Riccardi*: più oltre, « Saule unto re da Samuele », di *Carlo Maria Giudici*: a sinistra, prima: « Elia svegliato dall'angelo », di *Dionigi Bussola*: poi, ultimo, « Agar nel deserto », di *Giuseppe Vismara*. Il grande finestrone non porta nel timpano bassorilievo alcuno, ma una semplice scritta: MARIÆ NASCENTI; con che vollesi alludere alla tradizione per cui le fondamenta del tempio sarebbero state messe da Gian Galeazzo Visconti, quale voto fatto alla Vergine Madre onde intercedere prole mascHile, che, come non aveva ottenuto dalla prima moglie, non possedeva ancora dalla seconda, Caterina figlia di Barnabò. In compenso del mancato bassorilievo, cotesto finestrone ha sul

parapetto della balaustrata due statue colossali: a destra, « La legge mosaica », dello scultore *Luigi Acquisti;* a sinistra, « La legge di Cristo », dello scultore *Camillo Pacetti.*

La statuaria si è estesa ancor più abbondante in altri luoghi della facciata, e specialmente intorno ai contrafforti. In questa si contano quaranta grandi statue, comprese quelle sulle aguglie terminali, la maggior parte maggiori del naturale (metri 2 circa): ventisei figure parimenti colossali a sostegno degli angoli, e cinquantadue bassorilievi in due ordini, gli uni nello specchio alla base del contrafforte, l'altro al nascimento di esso. Il numero delle statue e delle altre sculture figurative ond'è carico il monumento, e che, come accennammo, si contano a migliaja, ci dovrebbe dispensare dal far cenno dei soggetti e degli autori. Pure, qua e là, verremo accennando quelli di questi lavori che sono maggiormente tenuti in pregio o che valgono a far conoscere il valore d'un artista in fama. Tra essi sono adunque notevoli le statue di fianco alla porta maggiore: a destra il « S. Mattia », di *Angelo Pizzi:* più oltre il « S. Marco », di *Donato Carabelli;* a sinistra, il « S. Giovanni Evangelista », del nominato *Pacetti.* Così è pure notevole l'altra statua del *Pacetti* nel contrafforte isolato dal lato medesimo, rappresentante « S. Giacomo maggiore »; cui fa riscontro dall'opposto lato il « S. Andrea », di *Gaetano Monti,* di Ravenna.

Gli otto bassorilievi di fianco alla porta maggiore sanno troppo della peggiore epoca della scoltura per meritarne cenno. Gli altri tutti appartengono al principio del secolo, senza che nessuno esca dal merito d'una sufficiente opera decorativa.

I capi dei bracci di croce ed i fianchi del piede di croce sono, nella quasi totalità, opera costruttiva dei secoli XV e XVI. Come fu detto nel cenno storico, prendendo le mosse dall'abside, e più particolarmente dalla parte di nord-est, seguendo il girare dell'edificio verso la fronte, si parte dal lavoro più antico e, quindi, più originale dell'edificio, avvicinandosi al moderno. Chi ben guarda vede, inoltre, prevalere per vetustà il lato nord a quello sud. Ultima e affatto moderna è la parte della fronte. Cotesti fianchi e coteste teste secondarie contano, per lato, dodici contrafforti, di cui doppii gli angolari, e tredici lunghe finestre. Le absidi poligonali, appiccicate alle facce dei bracci di croce, sono una incondita aggiunta del secolo XVII, un buon quarto di secolo dopo che vennero chiuse le grandi porte che si avevano nel loro centro. Coteste absidi minori posseggono, per ciascuna, quattro contrafforti e tre lunghe finestre, secondo lo stile dell'edificio: se non che, colla loro applicazione, hanno troncato la grande finestra centrale, contro cui doveva sorgere, a trafori, il magnifico portale di questi minori ingressi. Intorno ai fianchi, rimbalza un lungo ordine di statue sulla linea medesima di quelle maggiori della fronte; ve n'ha tre per contrafforte semplice, e si raddoppiano ai contrafforti doppi; i quali non sono che quelli d'angolo ai bracci di croce. Queste statue grandi sono, pertanto, nel numero di quarantaquattro per lato. Ciascuna finestra, inoltre, nell'insenamento a guscio, ne conta, in generale, otto, e, per alcune, le più antiche, soltanto sei. Si ha, qui, di conseguenza, un còmputo complessivo d'un duecentoventi statue. Sventuratamente, quasi tutte

quelle del lato settentrionale e quelle dei contrafforti dell'opposto fianco di mezzogiorno appartengono ad una epoca, i secoli XVII e XVIII, la meno propria ad una scultura che possa associarsi allo stile del monumento. È vero che, per effetto dello spostamento, delle egregie statue antiche si trovano al fianco di sud, la « S. Agata », la « S. Elena » ed il « S. Pietro », di *Cristoforo Solari*, e al lato di nord, la « Giuditta » del medesimo scultore, e la « Maddalena assunta », di *Angelo Siciliano;* ma ciò che la statuaria può vantare di meglio si trova nelle statue recentissime compite nell'ultimo ventennio, quasi tutte allogate al lato di sud, dall'angolo della facciata allo esterno della sagrestia meridionale; e per citare alcune, ci sia lecito indicare la « S. Cunegonda » di *Abbondio Sangiorgio*, il « S. Ferdinando » di *Angelo Biella*, la « S. Elisabetta » di *Giovanni Bellora*, il « S. Stefano » di *Giosuè Argenti*, il « S. Venceslao » di *Francesco Barzaghi*, il « S. Marcello » del *Romano Carlo*, il « S. Lorenzo » di *Pasquale Miglioretti*, ecc., ecc.

Nell'abside, noi comprendiamo anche le sporgenze minori delle due sagrestie. — Il sistema dei contrafforti è qui sviluppato nel modo più evidente e caratteristico. I tre grandi finestroni del centro, che illuminano il retrocoro, sono una delle opere più ardite ed originali onde il tempio si contraddistingue. Si può dire la medesima cosa delle altre sei finestre, di impari dimensione, tre per lato, le quali rispondono verso l'interiore delle sagrestie. Tutte coteste finestre sono le più ricche e le più eleganti del tempio, per la varietà e la bellezza delle nervature marmoree onde vanno compartite, e pei cartocci e filatteri gotici che ne decorano i gusci.

Delle statue collocate intorno ai contrafforti e nel guscio delle finestre, in cotesta parte absidiale del tempio, basterà il dire essere quelle che diedero norma alla lunga schiera di esse che vedemmo già sulla fronte e sui fianchi: ad ogni modo, per la maggior parte, sono le più vetuste della costruzione, e non che essere visibile ciò in quelle figure terminali che fanno officio o sembiante di sostenere i doccioni, appare ben anche nelle statue apposte alle faccie dei contrafforti e lungo il girare acuto delle finestre. La necessità di tramutamenti, anche qui, ha, è vero, infrapposti alle antiche alcune moderne, come sul contrafforte angolare della sagrestia aquilonare al lato nord-est, il « S. Mattia » del detto *Gaetano Monti*, di Ravenna, e il « Giuda Maccabeo » di *Gio. Batt. Perabò*, con altre statue della fine del XV secolo, fra cui due di *Tomaso da Cazzanigo:* così, dall'opposto lato, in alcune delle finestre della sagrestia meridionale, il « S. Pietro Orseolo » di *Giuseppe Bayer*, la « S. Matilde » di *Giovanni Bellora*, e la « S. Adelaide » di *Francesco Barzaghi*. Tuttavia, ricercando in quest'abside si trovano, tra gli scultori del buon tempo, di *Cristoforo Solari*, nominato, la « S. Elena », il « S. Lazzaro », il « S. Eustacchio », il « S. Longino » ed altre; di *Andrea Fusina* la « Maddalena col vaso », e del *Busti* i « Ss. Gioachimo ed Isaia », e il « Giosuè » certamente d'un allievo di Donatello; senza dir dippiù, bastandoci di chiamarvi l'attenzione degli studiosi.

Non senza ragione, si ripete che la magnificenza del Duomo non si può meglio comprendere che dall'alto del suo tetto. Egli è, infatti, da questo punto, e specialmente dal piano superiore del tamburo, che lo si abbraccia con un solo girar di sguardo.

Senza dire che, oltre ciò, l'occhio può distendersi sulla città intera, e, al di là di cotesta cerchia, spingersi libero per la ridente conca dell'alta Italia, lungo tutta la valle del Po, dall'Appennino ligure e dalla cuspide del monte Viso al dorso del monte Baldo, correndo, vetta per vetta, tutta l'intermedia catena delle Alpi. Certo il salire è greve dei suoi 158 gradini per giungere al piano intermedio dei due minori versanti; donde, poi, assai agiatamente e, per non molti gradini, si ascende al piano superiore; dal quale, per la nuova torricciuola, erettavi nel 1847, al piano anzidetto del tamburo.

Il percorrere, così, quest'alta catasta di marmi, vi dà il senso d'una passeggiata area. Qui, appare il disegnarsi e il finire dell'organismo verticale della costruzione in altrettante aguglie che si slanciano e si perdono nell'azzurro dell'atmosfera: e, semplici così sui piloni interni come sui contrafforti circostanti, le vediamo, codeste aguglie, raddoppiarsi e triplicarsi sui contrafforti gemini e trigemini; sicchè, contate quelle superiori alle sagrestie e quelle intorno al tiburio, sommano a centoventidue. E dappresso, coteste aguglie si mostrano, per la maggior parte, a tre piani, e decorate di tredici e spesso di diciassette statue, compresa la terminale, quest'ultima maggiore del vero. In cosiffatta selva d'acuti pinacoli ve ne ha più d'uno degno d'attenzione. Anzitutto, e lo notammo, quello sull'angolo della sagrestia settentrionale, per essere il più antico, il contemporaneo alla fondazione del tempio, e forse il modello migliore — modello non seguito — per gli altri che avrebbero dovuto venire dopo di esso.

L'aguglia a riscontro, sulla sagrestia meridionale, benchè simile, non fu costrutta che nel 1614 dagli scultori *Vigna* ed *Orelli*.

Poi, sono da notare le due torricciuole, che, mediante un'interna scala a chiocciola, conducono, per diverso

TORRICCIUOLA DELL'OMODEO.

modo, al piano superiore del tiburio. L'una, quella al fianco nord-est, vien detta di *Gian Antonio Omodeo*, perchè infatti è opera di cotesto grande artefice scultore ed architetto,

al principio del XVI secolo. Essa non conduce che all'estradosso della cupola, attraverso il vano del finestrone corrispondente. Va ricchissima di figure e d'ornamenti, che, nonostante la loro eleganza e bellezza, sanno troppo dell'epoca molle, in cui furono condotti, per giovare all'armonia dell'edificio. In essa trovasi inne stata una medaglia, in cui è raffigurato il ritratto dell'autore, che dobbiamo credere posta dopo la sua morte (1522). Cotesta torricciuola, peraltro, col limite dato alla sua altezza, offre modo di vedere il girare poligonale del tamburo. Ora, la torricciuola è tolta all'uso: essa è, infatti, assai mutila e sconnessa per poco studiata costruzione. — Al piano superiore si sale per la più alta torricciuola che trovasi all'opposto lato (sud-ovest) della medesima diagonale, rispetto al tempio. Essa, fino ad un certo grado, maschera il corrispondente lato del tamburo. L'altezza sua maggiore è di un cinque metri, mette, però, senza transiti lucidi ed incomodi, il visitatore al piano superiore del tamburo. È opera dell'architetto *Pietro Pestagalli*, è degna d'attenzione per stile in carattere coll'edificio e per esecuzione accuratissima. Una terza se ne è ora incominciata, simile a quest'ultima. Giova sperare che sarà degna del resto dell'opera.

L'aguglia che chiama la maggior attenzione è la centrale, e la più alta: essa si posa sulla sezione anulare superiore della cupola, e le fanno puntello otto archi rampanti doppi che legano tre piedritti piantati sulle cordonature della stessa cupola. Cotesta aguglia tiene nel suo seno la scala a chiocciola, quasi del tutto aerea, per cui si ascende al più alto punto praticabile dell'edificio. Fu compita dall'architetto *Croce*, nel 1769: l'altezza sua, dall'anello della vôlta ai piedi della statua, è di 29 metri.

La statua superiore, quella della « Vergine », è opera contemporanea alla grande aguglia, dell'orefice *Giuseppe Bini*: consta di lamina di rame dorata, ed è alta metri 4,16. — Dal livello della piazza ai piedi del colosso, si calcolano presso a 108 metri.

In ogni punto che si corre di questa parte superiore del tempio, si legge il gusto artistico dell'epoca che vi ha posto mano. Dalla rigidezza arcaica dei maestri Campionesi passiamo, per gradi, all'arte sdilinquita del principio del nostro secolo. Ma quanto v'ha di più ignobile è frutto del barocchismo, e lo si vede accumulato, specialmente, intorno alla grande aguglia.

Diverse statue di pregio trasportate su di essa vi si notano. Presso la torretta dell'*Omodeo*, v'ha una « S. Barbara », certamente della sua mano. È poi raccomandabile quella dell'« Adamo » sulla sagrestia settentrionale; nella sua testa l'autore, il più volte nominato, *Cristoforo Solari*, si è inspirato a *Leonardo*. Non così l'« Eva » dall'opposta parte, lavoro affatto secondario.

Ci resta a visitare l'interno del tempio.

La prima cosa, che, per lo meno singolare, vi colpisce appena entrati, è una controfacciata. Ciascuna delle quattro porte e delle quattro finestre minori, che si riattaccano al concetto del *Pellegrini*, hanno ornato architettonico di colonne con frontispizi le prime, e forme di balconi con frontispizi loro propri le seconde. Alla porta maggiore, secondo lo stile medesimo, il sopraornato termina a balcone, a crescere forma e

decoro alla finestra corrispondente. Tutto questo lavoro, d'una incongrua applicazione, appartiene evidentemente al principio del XVII secolo, e se ne attribuisce il grandioso disegno a *Fabio Mangone*. La parte superiore fu terminata tra il 1820 e il 1830. Più tardi, furono collocate sui pilastrelli d'angolo del balcone due statue colossali di marmo, « S. Ambrogio » e « S. Carlo Borromeo », la prima di *Pompeo Marchesi*. la seconda di *Gaetano Monti*, di Ravenna. Le quattro maggiori finestre ad arco tondo, hanno vetriere colorate con rappresentazioni religiose

MONUMENTO OTTONE VISCONTI.

o storiche, quella centrale « L'Assunta », dipinta da *Giovanni Bertini* da un cartone di *Luigi Sabatelli*; delle altre, tre, « S. Ambrogio che rifiuta il pallio vescovile, S. Carlo che visita gli appestati, e S. Michele coi quattro Dottori della Chiesa », sono opere uscite, tra il 1845 e 1854, dall'officina dei figli ed eredi di *Giovanni Bertini*, secondo i disegni del figlio, pittore *Giuseppe*. L'ultima a destra fu eseguita dal pittore *Pietro Bagatti-Valsecchi*, valendosi. di un cartone disegnato dal pittore *Mauro Conconi*.

In una cartella, tra l'architrave

della porta e quello superiore, sorretto dalle due colonne di granito rosso di Baveno, è ricordata la consacrazione dell'altar maggiore per Martino V (16 ottobre 1418), e quella del tempio per S. Carlo (20 ottobre 1572).

Volgiamoci alle navi, che tutte dalla porta maggiore s'intravveggono, e togliamo a percorrerle, salendo verso il centro, lungo la parete destra.

Nel primo campo: l'arca di selce, quivi deposta, si trovava nella soppressa chiesa di S. Dionigi, e fu qui recata nel 1783. Essa rinchiudeva i resti mortali dell'arcivescovo Ariberto d'Intimiano (1045), l'inventore del Carroccio. Recentemente (1870) vi fu sovrapposta una croce votiva certamente del secolo XI, in cui il medesimo arcivescovo è rappresentato in atto di offerire il modulo della chiesa istessa fatta da lui rifabbricare. Questa croce, qui riunita al sarcofago del valoroso prelato, togliendola dalla chiesa di S. Calimero, ove era stata trasportata, viene erroneamente detta la croce del Carroccio.

A sinistra di questi avanzi, l'osservatore noti, all'altezza della persona, la piccola lapide menzionata al principio di questo capitolo, che attesta la fondazione del tempio. Dicemmo dei caratteri di autenticità, che la fanno ragguardevole

Nel secondo campo, trovasi infisso nella parete il monumento di Ottone Visconti, arcivescovo e signore di Milano, morto nell'agosto 1295, e di Giovanni suo pronipote, arcivescovo e signore, come il parente, morto nell'ottobre 1354, che volle essere seppellito nell'istesso tumulo. Il monumento consiste di un'arca sorretta da due alte colonne di marmo armandolato di Verona: due iscrizioni in lettere gotiche di faccia e di fianco fanno cenno de' due tumulati. Il monumento esisteva nell'antica S. Maria Jemale, e venne qui portato dall'abside, presso cui, dapprima, fu trasferito Si può averlo per opera d'uno dei vecchi Campionesi.

Alla terza parete vuota succede la quarta, nella quale è innestata l'arca di Marco Carelli, morto a Venezia, a' 18 settembre 1394. Egli, tre anni prima, aveva fatto cessione dell'ingente suo patrimonio, ricco mercante come pare che fosse, alla fabbrica del Duomo, di cui era uno dei deputati. L'eredità Carelli segna una delle prime laute donazioni, onde il nostro Duomo trasse alimento per iniziare la sua mole. Il disegno di quest'arca è di *Filippino da Modena*, architetto e scultore; perlocchè è credibile che di sua mano sia pure l'immagine del defunto distesa sull'arca; non così le statuette dei quattro Evangelisti e dei quattro Dottori, nel davanzale e nei fianchi, le quali si accostano al fare di *Jacopino da Tradate*. In origine, questo monumento fu posto nella prima cappella a sinistra del distrutto Camposanto, dietro chiesa.

Al quinto campo, non havvi che un'iscrizione, segno di poca importanza, chè ricorda un prete Castellino da Castello, istitutore delle scuole di dottrina cristiana in Duomo, nel 1536.

Seguono, nei tre campi successivi, tre altari di marmo, per disegno diversi, dati da *Pellegrino Tibaldi*, secondo quello stile energico ma farraginoso, a cui aveva dato moto lo spirito orgoglioso di *Michelangelo*. Furono commessi ed iniziati negli ultimi anni del pontificato di S. Carlo, che pare escogitasse di estenderne la schiera fino al compimento della navata, contrariamente al concetto primitivo del tempio, come ben dimostra la loro mal assestata collo-

cazione. Ad ognuna delle cappelle, in mezzo all'architettura marmorea, sta un dipinto su tela. Nella prima « S. Agata in carcere visitata da S. Pietro », è opera commendata di *Federico Zuccaro,* del 1597. — Nella seguente evvi un « S. Giovanni Evangelista, con due angeli », dato a *Melchiorre Gherardini,* ma che non si rifiuterebbe al *Cerano.* — « La Vergine adorata dai due Ss. Vittore e Rocco » è rappresentata dal dipinto del terzo altare, ed è opera di *Gian Mauro Rovere*, uno dei fratelli *Fiammenghini*.

Allo svoltare del canto, entriamo nel braccio di croce, e per primo ci cade sotto lo sguardo il monumento che Pio IV, della casa de' Medici di Lombardia, fece innalzare al fratello Gian Giacomo, marchese di Marignano, morto nel 1556, di 60 anni. Più che altro, capitano di ventura, audace e fortunato, ed insieme animo efferato, le sue gesta ebbero per scene il lago di Como e la Brianza, che dominò da pirata, finchè patteggiando con Carlo V, si ebbe il marchesato di Marignano. Egli stavasi costruendo un palazzo in Milano, per opera di *Galeazzo Alessi* di Perugia, interrotto, appena cominciato, dall'immatura sua fine. Nel medesimo monumento è pur fatto cenno del minor di lui fratello, morto giovanetto, sotto Lecco, nel 1531. Se ne attribuisce a *Michelangelo* il disegno. Nessun merito straordinario lo farebbe credere: non vi ha che il fasto di bronzi e di marmi del tempo ed un'eleganza altiera. La parte superiore è la migliore e la più conforme al genio del grande artista. Cinque statue di bronzo compiono il monumento: l'autore ne è *Leone Lioni,* detto bensì l'*Aretino*, ma nato a Menaggio sul lago di Como, da famiglia dimorante in Milano. Le tre principali statue, Gian Giacomo, vestito da trionfatore romano, appoggiato alle proprie armi, tra il Valor militare, a sinistra, e la Pace che spegne la fiaccola, a destra, mostrano una grande fierezza d'esecuzione, più che un giusto contegno ed elezione di forme. L'arte del *Lioni* precipitava oltre il segno del tempo: stupendo però ne è il getto. Il monumento fu collocato in Duomo nel 1564. La finestra sovrapposta è moderno lavoro.

Per la prossima porticina, presentemente, si sale sull'edificio: noi, colla descrizione esterna, vi abbiamo già condotto il visitatore.

Il vicino piccolo altare con colonnine ed altri accessori, di marmi orientali, lapislazzuli, serpentini, calcedonie di pregio, fu anch'esso dono di Pio IV, ed ha il carattere del tempo, come pure lo dimostra la vetriera soprastante, eseguita pel medesimo Pontefice. Non così le tre statuette di lamina dorata di rame, avanzo di due secoli anteriori, e forse del tesoro di S. Gottardo, dato in deposito alla Fabbrica (1447) e distratto poi (27 ottobre 1655) da Bianca Maria Sforza, come fu notato nel cenno storico.

Passando al grande altare che tiene il mezzo di questo braccio di croce, giova ricordarsi che, qui, fino al 1568, vi ebbe una porta, soppressa dall'arcivescovo Carlo Borromeo. Lo spazio che ha forma di sfondo poligonale fu allora accomodato ad altare, e dedicato a S. Michele arcangelo, in memoria della distrutta chiesuola di *S. Michael subtus Domum*, che doveva esistere circa questo punto, prima della presente costruzione. Ma più tardi, al principio del secolo XVIII, la cappella venne ar-

ricchita di sculture di conformità a quella di contro, già accomodata tre quarti di secolo prima: questa è ora dedicata all'arcivescovo S. Giovanni Bono (649-660), di cui gli avanzi mortali vennero dalla detta piccola chiesa translati in Duomo. Le virtù e le gesta del santo sono intagliate in marmo da una schiera d'artisti, di cui la storia ci ha conservato il nome, ma che non vale ripetere, se non per quelli che ne raffigurano le Virtù, la parte, questa, meno infelice di questa infelice decorazione, e sono: « la Prudenza e la Giustizia » scolpite da *Francesco Zarabatta*; « la Temperanza » da *Giovanni Battista Vismara*; e « la Fortezza » da *Isidoro Vismara*. Le statue del santo e dei due angeli furono eseguite più tardi, e non da scalpelli più periti. Non fa bisogno di dire che le vetriere sono recenti, ed uscite dall'officina dei fratelli *Bertini*.

Fino al 1868, qui presso, ebbesi una porticina per un voltone sotterraneo unicamente accomodato pel passaggio dei canonici alle loro abitazioni, nel palazzo dell'arcivescovado, ma che, a fatti, era reso pubblico. Ora, con ottimo consiglio e con bastevole consonanza di stile col tempio, si è costrutta una porticina a tre compartimenti, di cui il centrale vale per l'anzidetto passaggio riservato, e i due laterali mettono direttamente alla via, per uso comune. Sopra questa triplice porticina havvi una vetriera colorata, nella quale, se le mutilazioni, le giunte e i trasporti eseguiti non facessero ostacolo, dovremmo riconoscere un lavoro di *Michelino da Besozzo*, eseguito nel 1438.

L'altare che segue, girato il fianco, è celebrato per il nome di *Agostino Busti*, cui si attribuisce, e che la maniera di fare conferma. Esso è dedicato alla « Presentazione della Vergine », e trova la sua ragione nella pala dell'altare in cui è scolpita a forma prospettica cosiffatta storia della Vergine fanciulla. Le proporzioni, però, delle figure, la loro disposizione poco varia e priva di movimenti, i panni grossamente piegati ci inducono a crederla appena opera della scuola, come la è certamente la statua del « S. Martino », a sinistra; al contrario di quella a destra, una « S. Caterina regina », e dei due bassorilievi laterali, che, sebbene del tutto perduti, crediamo agevolmente del *Busti*. Notiamo al posto del pallio un bel bassorilievo « la nascita della B. Vergine » dello scultore *Antonio Tantardini*, del 1863.

Meglio, poi, vedesi il *Busti*, artista elegante, nella lapidina ornata di piccoli bassorilievi, che, a memoria di sè stesso, pose il canonico ordinario Gian Andrea Vimercati, certamente intorno all'anno 1540, come lo mostra l'età del suo ritratto, la mezza persona sull'alto, essendo egli morto di 78 anni nel 1548. Nulla di più fino di quella Pietà, tra la prima e la seconda iscrizione, se ora non offrisse che una rovina, e, ancor più, di quelle teste a bassissimo rilievo nel piede, nella lapide, di squisita bellezza e verità, e raffiguranti Filippo il padre e Nicola l'avo, morti circa sessanta anni prima. È a lamentare per questo prezioso monumento che la pietra vada sempre più sfarinandosi e perdendosi per la sua cattiva qualità.

Presentemente, sta, dinanzi al vicino mezzo pilone, la statua più famosa che ammiranda d'un « S. Bartolomeo » scuojato, lavoro che un presontuoso verso dice di *Marco d'Agrate*. Il merito di questa figura non è che quello d'una miologia qualunque, e cotesto *Marco* non fu certamente uno dei grandi lapicidi che ono-

ravano colle loro invenzioni le officine del Duomo. Sembra, dal lavoro, esser egli della prima metà del XVI secolo, nè deve essere l'unico di sue mani che ornava l'esteriore del Tempio, donde esso fu tratto a riparo: crederemmo di vederne un'altra nel « S. Gerolamo », nell'insenamento esterno della finestra grande del co..., verso il corso Vittorio Emanuele.

L'altare che segue fu costrutto, come i due di « S. Tecla e di S. Prassede », a riscontro dalla parte di tramontana, tra il 1590 ed il 1600. Lo stile del *Pellegrini* vi è osservat... interamente dal *Martino Bassi*, allora

FRAMMENTO DEL MONUMENTO VIMERCATI.

architetto del tempio: c'è l'arte del decadente impero romano, rivolta ad uso ecclesiastico, frontoni spezzati, trabeazioni in risalto, ed un eccesso di statue che infrangono la compagine architettonica. Qui, avevasi in origine, nel centro, un'ottima tela di *Camillo Procaccini*, rappresentante « il martirio di S. Agnese » ma la tel... rimossa andò a finire nella Pinacoteca di Bologna, e rimase in sua vece una pala marmorea di un *Carlo Beretta*, rappresentante il medesimo soggetto, profumatamente pagata, e la più ladra cosa, come opera di arte scultoria! Non parleremo delle

diverse statue che sono ad ornamento dell'altare. Contentandoci solo di mentovare le cose non ordinarie, diremo che la statua di « S. Ambrogio », al sinistro lato, è di mano del pittore *Giulio Cesare Procaccini*.

A questo punto, noi c'incontriamo col canto che avvierebbe il visitatore alla nave posteriore all'altar maggiore; noi invece amiamo condurlo direttamente a quest'ultimo, come alla parte più nobile dell'edificio.

L'altare maggiore, in origine, era molto più basso e d'assai più verso il centro della crociera di quello che vi si trovi presentemente: il coro gli stava davanti, ma in modo affatto temporaneo e anche affatto disadorno. ne abbiamo prove fino al 1511. Vi avevano bensì, ai lati dell'altare, prima uno, poi due organi fino dal tempo istesso dell'erezione della chiesa, e già, nel 1395, si trattava di sostituirvene uno bellissimo per opera d'un frate umiliato di S. Calimero. Ma di quell'epoca nulla è rimasto. Giova, qui, indicare il capitello del maggior pilone a sinistra, che fu il primo e l'opera a lungo contestata di *Enrico Arler*, di Gmünd, a cui, per altro, i successivi furono conformati.

Quanto, oggi, ci tocca lo sguardo nel presbitero, è effetto della volontà dell'arcivescovo Carlo Borromeo, ed è principale creazione artistica di quel *Tibaldo*, detto il *Pellegrini*, che più volte nominammo. A costoro il merito d'avere elevato l'altare di sedici gradini dal piano generale della chiesa, d'avervi accomodato, di sotto, una cripta, o, come volgarmente chiamasi, lo *scurolo*, di cui diremo in seguito, d'avere collocato l'altar maggiore propriamente nel centro geometrico dell'abside, d'avere recato costì il coro e ricintolo d'una cortina o chiusura marmorea, alta poco oltre i cinque metri (metri 5,35), ond'è diviso, anzi separato affatto dalla nave circostante. Cotesto presbitero trovasi, così, racchiuso entro il nodo dei dieci piloni che costituiscono il capo di croce. Saliti i primi cinque gradini, primamente, entrasi nel coro senatorio. Lo stile è quello ben noto di figure terminali con teste leonine e di mensole a forme di cherubini: le pareti, compartite a riquadri, sono vestite, fino a circa tre metri d'altezza, d'un paretale di legname intagliato. In mezzo a questi paretali sta, per ciascun lato, un balcone, detti coretti, appendici, una volta, per i cantori nei giorni feriali, ora parte riservata dello istesso coro senatorio.

Più oltre due gradini, si ascende al coro ecclesiastico, dove, a sinistra, trovasi il trono arcivescovile e donde si svolge e gira il coro a tre gradi di stalli di legname. Il più alto pel Capitolo dell'ordine maggiore, composto di canonici mitrati; il mediano per l'ordine del Capitolo minore; l'infimo, semplice banco, pel clero serviente all'altare. Gli stalli per intero si compongono di noce Ricchissimi e vari ne sono i compartimenti e gl'intagli. Anche qui si nota lo stile del *Pellegrini*, ancor puro, se si guarda a quello de' suoi successori. Vi domina la forma dei grandi riquadri, a figure geometriche regolari, sovrabbondanti di fascie e di cornici, gremite di ornati e di intrecci minuti, in mezzo a mensole accomodate di teste fortemente sporgenti d'uomini e d'animali. Non mancano in cosiffatto lusso di scultura figure e scene storiate d'alto rilievo. I postergali dei cinquantadue stalli in cui s'asside il Capitolo maggiore vanno ornati d'altrettanto numero di composizioni raffiguranti la vita di S. Ambrogio. Sotto di esse, al medesimo piano verticale, si veg-

gono di più lieve rilievo le immagini dei santi e delle sante martiri di cui i corpi si conservavano nelle chiese della città. Al second'ordine di stalli, nello specchio d'appoggio del dossale, si riscontrano le immagini di tutti gli arcivescovi della Chiesa milanese. Diversi furono gli autori dei disegni: oltre il *Pellegrini* istesso, lo scultore *Francesco Brambilla,* i pittori *Ambrogio Figini* e *Camillo Procaccini*, e l'architetto *Giuseppe Meda*. In numero non minori furono i maestri d'intaglio in legno adoperati: i fratelli *Taurini*, *Giovanni*, *Giacomo* e *Riccardo*, *Virgilio del Conte*, ma principalmente *Paolo de' Gazii*, che ne fu l'assuntore generale e doveva dare finito il suo lavoro pel Natale del 1573.

L'altare che, siccome il maggiore della chiesa, esser dovrebbe un modello d'eleganza e di ricchezza, ha qui, invece, una parte, la mensa, ancora in legno, e tale cui l'arte non sa volgere lo sguardo. Non così del Ciborio di bronzo a forma di tempio circolare, colla tazza sostenuta da otto colonne binate. Sulla cornice di quest'ultima siedono otto angioli gittati di bronzo, e portanti gli strumenti della Passione, e sulla cima dell'emisfero, la figura, del pari in bronzo, del « Salvatore trionfante ». L'esecuzione di questo lavoro, di cui, meno le figure di getto, il resto è di lamina, si deve ad *Andrea Pelizzone*, abilissimo cesellatore milanese, di cui ci occorrerà ripetuta menzione. Se ne fece il contratto al principio del 1581, ma non ebbe fine che verso il 1590.

L'idea di questo tempietto, fu del *Pellegrini*, allo scopo di allogarvi il tabernacolo, altro dono fatto al tempio da Pio IV milanese, durante il pontificato del cardinale Carlo Borromeo. La è questa veramente un'eletta opera d'arte. Tiene la forma d'un'arca turrita. La parte superiore ha l'aspetto d'un tempietto tondo dodecastilo; le statuette dei dodici apostoli ne fanno gli acroteri, e sul centro sta quella del « Cristo benedicente ». Intorno alla larga base circolare si svolge, ad alto rilievo, la vita di Cristo, dalla nascita alla crocefissione; e sul plinto che la sostiene, corre il mistico tralcio di vite ricco di pampini e di grappoli. Il nome del donatore leggesi rilevato nel fregio della base, e al suo piede quello degli artefici che lo eseguirono in Roma, *Aurelio, Gerolamo* e *Lodovico* fratelli *Lombardi del Solaro*. Quattro angioli con un ginocchio a terra, gittati in bronzo a cura dall'autore del ciborio, reggono questa piccola, ma preziosa mole.

Gli organi e gli amboni reclamano attenzione non minore dall'artista. Gli organi, fin dall'origine, ebbero ripetute rinnovazioni. Ci è noto che nel 1513 ne furono dipinti gli sportellli da un *Nicola Appiano*, pittore della scuola Leonardesca, di cui ci resta qualche rara opera. La grande rinnovazione, quella del cui fatto siamo testimoni, ebbe luogo dopo la metà del secolo XVI, durante la direzione artistica della fabbrica di *Vincenzo Seregni*. Non vi si ravvisa, però, quel suo stile assai più disinvolto e originale. Certo è che peccano più di farraginoso che di ricco, e non che discordare dallo stile del tempio, non si connettono coi piloni che li fiancheggiano. Tuttavia, la loro greve massa di legno dorato, sormontata da un cupolino, ricco di statue, è imponente. Essi hanno doppia fronte: verso il presbitero e verso la nave circolante dietro l'altare. Quello verso la sagrestia settentrionale ha doppio nu-

mero di canne. Il primo, cominciato nel 1552, dal lato dell'epistola, fu costrutto da *Gian Giacomo Antignato,* l'opposto, dal *Cristoforo Valvassori*, e finito all'esterno da *Battista Mangone* nel 1588.

Diversi scultori in legno, *Santo Corbetta*, i fratelli *Taurini*, vi fecero le figure. Quello però che vi merita maggiore attenzione sono le ante a due battenti dipinte di dentro e di fuori. Vi porsero mano i migliori pittori della scuola milanese a quel tempo: e sono; a destra, verso il presbitero, *Ambrogio Figini*, che rappresentò a battenti chiusi, « il Passaggio del Mar rosso »; a battenti aperti, « la natività di Cristo e la sua Ascensione al cielo »; dall'opposto lato dell'organo medesimo, vi operò *Camillo Procaccini*, a battenti chiusi, « il trionfo di Davide dopo ucciso il Golia »; a battenti aperti, « la Risurrezione e la Trasfigurazione »; dal lato nord, ossia del Vangelo, verso il presbitero, *Giuseppe Meda*, a battenti chiusi, « una storia del re Davide »; a battenti aperti, « la Nascita e l'Assunzione della Vergine »; all'opposto lato, verso la nave minore del sinistro braccio, lo stesso *Camillo Procaccini*, a battenti chiusi, « Davide che suona l'arpa al cospetto di Saulle »; a battenti aperti, « l'Annunciazione della Vergine e la Visitazione ad Elisabetta. »

Gli amboni o pulpiti, non hanno nome d'autore circa il loro concetto: sono di quelle opere iniziate senza disegno assoluto e finite dalle circostanze. Diffatti, cominciati per incarico del primo Borromeo arcivescovo, furono terminati molto dopo, dal secondo. Si pose mano prima a quello a sinistra, coi simboli Evangelistici; nel 1585 era vicino al termine; dell'altro se ne trattò nel 1590. Entrambi, però, ebbero i medesimi artefici: *Andrea Pelizzone* per i parapetti cesellati, l'uno con rappresentazioni di storie del nuovo testamento, inframmezzate dall'immagine degli Evangelisti; l'altro con scene del Vecchio Testamento, tenute in mezzo da quattro figure di profeti. Ricchi, ma capricciosi ne sono i dossali, che rivestono di metallo la forma del pilone ed i capocielo; sopratutto, sono degni d'ammirazione i quattro termini, gittati in bronzo, onde ciascuno è sostenuto, quello a destra cogli animali simbolici sopraddetti, l'altro colle mezze figure al naturale dei Dottori della Chiesa. L'autore dei modelli è *Francesco Brambilla*; il fonditore *Giovan Battista Busca:* e si ponevano in atto nell'anno in cui il primo mancava di vita, nel 1599. A questi amboni toccò, nel 1857, la sventura d'averne rinnovate le dorature, onde quel loro carattere crudo e smagliante, privi come sono delle impronte della vetustà.

Il pavimento di marmo a commesso, pel coro capitolare, è di *Bernardo Robbiano*; quello del coro laicale è di *Bernardo Palanchino* e *Francesco Mantegazza*, secondo i disegni del *Pellegrini*.

Qui, levando gli occhi ai pennacchi della cupola, si vedono in certi tondi, i busti dei Dottori della Chiesa; sono una delle prime opere (1501) di *Cristoforo Solari,* detto il *Gobbo*.

Non sapremmo terminare la descrizione di questa parte del tempio, senza connettervi quella del retrocoro e della cripta, invenzione entrambi del *Pellegrini*, ed ordinazione del primo dei Borromei. — La cripta, anteriore di tempo alla precinzione dell'altro, è tutta opera del *Pellegrini*. Vi si discende ai lati, dal piano del tempio dicontro alle sa

grestie, ed è illuminata da diciassette finestre di varia grandezza, accomodate al basso della precinzione al coro. Malgrado l'ingegno robusto e fecondo dell'autore, nulla di più meschino e mortificante quanto l'aspetto d'una costruzione sotterranea ad una mole di stile medioevale colle forme mollemente classiche e la profusione decorativa di stucchi, che caratterizza il declino del secolo XVI. Da codesta cripta si passa ad una seconda minore, dove si conservano, entro una cassa d'argento, gli avanzi mortali del santo arcivescovo. Lo stile dell' atrio, che vi conduce, dimostra essere esso opera del nuovo classicismo, sorto col secolo: fu, infatti, così ridotto nel 1817. La camera funeraria, benchè ristaurata nel secol nostro, conserva ancora la disposizione ottagonale del secolo XVII. L'alto fregio, dove la parete si congiunge alla soffitta, ornata di otto storie, in cui è raffigurata la vita del santo, è per intero d'argento. Così la cassa dove ne riposano le reliquie, dono di Filippo IV di Spagna, è ricca d'argenti cesellati e di gioielli, davanti a cui l'arte cede il passo all'ammirazione volgare.

Il ricinto marmoreo del retrocoro è ancora invenzione del *Pellegrini*, tuttochè terminato sotto il secondo Borromeo. Lo stile ne è grandioso, quantunque ridondante di forti aggetti. La forma umana, come elemento di sostegno, vi domina, sia coll'aspetto di termine o di mensola, sia con quella, più sciolta, di figura intera. Esso gira ed abbraccia tutti i dieci piloni della testa di croce, compresi i due organi, stringendosi nel girare degli ultimi sei. Vi si contano diecisette bassorilievi, colla storia della B. Vergine, dieci dei quali sono di *Andrea Biffi*, e sono i migliori, gli altri sono di *Giovanni Bellanda*, *Gaspare Vismara*, *Marc' Antonio Prestinari*. Nelle figure dei trentadue angeli a sostegno della cornice superiore, disegnati dal *Brambilla*, e scolpiti da mani diverse, v'ha più d'una lodevole figura. Come curiosità, meritano uno sguardo, nei lati brevi, dieci espressioni allegoriche della Vergine, lavori di *Martino Solari*, *Francesco Calloni* e *Andrea Prevosto*.

A quel modo che passammo in rassegna il claustro esterno del coro, possiamo seguire il medesimo giro, tenendo, invece, lo sguardo rivolto all'abside del tempio.

Il dipinto che, primo, ci cade sott'occhio, svoltato il canto del braccio meridionale di croce, è copia della celebre Nunziata di Firenze, dipinta nel 1252 in quella chiesa, fatta eseguire da Francesco I De' Medici da *Alessandro Allori* detto il *Bronzino*, e da lui donata al cardinale Carlo Borromeo.

La seguente porta della sagrestia è una delle parti più antiche e più elette del Duomo, e ci dà un'idea di quello che avrebbe potuto conseguirsi, se in ogni punto se ne fosse mantenuto lo stile. Il quale ben si vede appartenere, qui, all'acuto germanico florescente: il suo maggior valore sta nella cuspide, minutamente intagliata nel marmo, ornata di figure e di fogliami per *Hans de Fernach* di Friburgo (1393), finita poco dopo da *Porrino de' Grassi* (1395), del quale l'arte si riconosce, non che italiana, ma, nell'architrave, volgente al fiorentino.

L'interiore della sagrestia meridionale ci offre non pochi oggetti importantissimi per l'arte. Non è la sua vôlta a doppia crociera dipinta a controsenso un vent'anni sono;

non il dipinto di *Aurelio Luino*, che tiene sopra la sua porta interiore e rappresentante « S. Tecla nel circo », che era all'altare di S. Tecla prima dell'attuale bassorilievo che vedremo, ma il magnifico soprarco marmoreo che stava sull'antico pozzo e i preziosi lavori che racchiude il cosiddetto suo tesoro. Il lavoro marmoreo — ora convertito a copertura del lavabo, opera questa del XVII secolo, — risale ai primi giorni del tempio: è un lavoro cuspidale fino e delicatissimo. nel mezzo della fronte tiene, in una formella di carattere fiorentino, la storia della Samaritana: nel fregio immediato del soprarco s'intrecciano, entro viluppi di fogliame, dei piccoli putti di fattura elegantissima, che portano in mano, staccate le une

SECCHIELLO D'AVORIO.

dalle altre, le lettere gotiche P. A. L. P., che rinunciamo ad interpretare, ma che dovevano riferirsi al nome del donatore. Questo lavoro marmoreo mostra ancora che andava ritocco di vivi colori e di dorature. Senza entrare in ragionamenti, qui fuor di luogo, diremo soltanto che noi reputiamo opera bellissima questa (1393) di quel *Giovannino de' Grassi*, di cui facemmo cenno nel prologo storico del tempio, e di cui vedremo altra opera sicura di lui.

Il tesoro, racchiuso negli armadi della sagrestia, tolte le ricchezze materiali di gioielli e metalli preziosi, non offre all'arte che i seguenti capi: — un secchiello d'avorio scolpito tutto intorno da bassorilievi ad arcature, in cui sono raffigurati la « Vergine

ed i quattro Evangelisti »; è lavoro d'arte locale del X secolo, benchè di stile greco, e fu donato nel 978 dall'arcivescovo Gotofredo alla basilica di S. Ambrogio:

— due dittici cristiani d'avorio; de' quali l'uno, il migliore per bontà di stile e per carattere ancora dell'epoca romana, troppo abraso dal tatto per farne molto conto, come opera di arte; l'altro adorno di alcune storie della vita di Cristo e lavoro del IX secolo, di limitato pregio

— copertura dell'Evangelistario d'Ariberto. Vi hanno ambedue le valve: misurano cent. 45 per cent. 38, circa, ciascuna, ma senza misura, diverse vengono allo sguardo dell'artista; la scienza riguarda di preferenza quella posteriore d'argento, dove su due piani, l'uno superiore all'altro, figurano, rimbalzate a cesello, le immagini del « Cristo tra la Vergine e S. Giovanni Battista », e sotto, « il patrono della città fra i Ss. Protaso e Gervaso »: nella composizione, il santo Precursore presenta Ariberto che tiene in mano il volume medesimo, e di cui il nome sta scritto nella fascia alta: il lavoro vi è tondo, senza grazia, e rappresenta certamente lo stato della figurativa lombarda all'epoca del dono (1045), fatto dal metropolita alla sua chiesa maggiore. Non così l'altra fronte, la principale dell'Evangelistario, in cui l'oro, l'argento dorato, le gemme e, sopratutto, gli smalti inchiusi splendono per numero e per qualità interessantissimi. Nel fregio che incornicia il rettangolo, dove le gemme si alternano con piccoli smalti ornamentali, questi si contano nel numero di ventisei: nel seno del rettangolo di ben più ampii, e tutti istoriati, se ne numerano diciotto: nel mezzo, l'immagine del « Cristo affisso alla croce » spicca di rilievo sopra un largo fondo di smalto verde translucido, mentre tutti gli altri smalti figurati sono di paste opache. gli interstizi di questi pezzi sono riempiti di gemme e da ghirigori d'oro filogranato assai delicati; ed è, inoltre, importante a notare, da leggende orizzontali e verticali: negli smalti storiati le composizioni abbondano. « i dodici apostoli », sei per lato, in alto, di fianco al « Salvatore, in gloria entro un'aureola d'angeli »; di fianco, ai bracci della croce, « le pie donne che si presentano al sepolcro sul quale siede l'angelo della risurrezione »; dicontro il « Cristo che conduce salvo per mano il buon ladrone » sotto il piede di croce, poi, la scena di « Cristo disceso al limbo ». Le figure isolate sono parecchie: ai due fianchi del tronco di croce i soldati del pretorio, questi colla lancia, quello colla spugna imbevuta d'aceto; sulla medesima linea verso il fregio, egualmente, la « Vergine e S. Giovanni » poi, negli angoli, i simboli evangelici, e presso di loro, nell'alto, le immagini dei « Ss. Gervaso e Protaso », corrispondenti, nel basso, alle figure dei « Ss. Ambrogio e Satiro ». La maggior parte di queste figurazioni sono dichiarate da leggende. Tutto considerato, è cimelio cotesto di grandissima significanza per la storia del lavoro in Italia, sebbene vada pochissimo noto, poichè, nonostante la piccola sua misura, può essere collocato, senza smarrirsi al confronto, tra la Corona della regina Teodolinda e l'altare di Angilberto, che sono i maggiori capolavori dell'oreficieria e smalteria lombarda, tutti qui intorno a noi raccolti. Evidentemente, cotesta copertura ricchissima di smalti inchiusi non appartiene al tempo d'Ariberto. ma, per creder

nostro, al IX secolo e all'arte nostra locale. Nulla in esso di bisantino; non il tipo della testa del crocefisso, non sulla figura il colobio; i piedi disgiunti, bensì, ma appoggiati al soppedaneo, in uso nelle immagini rituali romane. Oltre di che, nelle leggende, non una parola greca; nel tempo stesso che l'arte dello smaltista vi è completa ed elettissima. Alquante storie vi sono danneggiate, ma quelle integre, come le figure della « Vergine » e di « S. Giovanni », sono mirabili per la dolcezza dei semitoni delle tinte, verdi, gialle, rosse. Evvi l'intonazione, più che della bisantina, della smalteria persiana. In una parola, nulla ci contrasta il credere essere opera d'un grande artista orientale qui chiamato per lottare col fabbro-maestro del pallio ambrosiano che abbiamo citato:

— copertura d'altro messale: i due lati sono d'avorio intagliato a leggieri rilievi; vi è raffigurata nei comparti rettangolari la vita del Cristo; è lavoro di lieve pregio del secolo X; col secchiello ed il secondo dei dittici citati affermano lo stato dell'arte lombarda a questo tempo:

— tavoletta dipinta: lo è da ambedue le faccie, è recata intorno processionalmente tuttora nell'occasione della festività dell'*idea*, quella della Vergine Pura (Panagia), la Purificazione che si celebra ai 2 di febbrajo: le storie dipinte sono, dal lato meno importante, quella della « Presentazione di Cristo al vecchio Simeone »; arte malferma, ma non senza una certa tendenza ad un naturalismo, raro nel XIV, cui il lavoro spetta: più importante è l'altra faccia, dove siede la « Vergine col putto divino ritto sulle sue ginocchia », notevole per arte di pennello accurato e soave, benchè offesa da sventurato ristauro: il fanciullo, quasi nudo, è disegnato e dipinto come nei migliori tempi dell'arte; e ciò che le conferisce maggior valore, rispetto all'artista, è la segnatura d'una data e d'un nome: MCCCCXVII *Michael de Besotio*, artista lombardo, anteriore al Foppa, che vedemmo già apparire tra i pittori vetrarii di questo stesso tempio, e non solo di questa progenie dei *da Besozzo*, piccola terra capopieve nella diocesi, tra il Verbano e il lago di Varese:

— Pace d'oro, dono del pontefice Pio IV: ha la forma e le disposizioni delle anconette d'altare quali si veggono quelle al principio del secolo XVI: la parte principale è tenuta da una grande croce gemmata; l'arte non vi si è aggiunta che in due piccoli gruppi figurati in oro; al piede di essa, « Cristo deposto », in mezzo a molte figure; in alto, una gloria di angeli, su cui sta infisso lo stemma del donatore; qualche altra figura minore sul vertice dell'arco con che si termina. Vi hanno delle parti ornamentali assai sottilmente lavorate e di gusto perfetto: nulla, però, che giustifichi nelle figurazioni cesellate, nè la mano del *Caradosso*, da trent'anni morto; all'avvenimento del Medici al trono pontificale, nè quella del *Cellini*, allora vivente in Roma. Si noti ancora che l'insegna pontificia è un'aggiunta apposta a lavoro finito.

Del tesoro non teniamo conto, nè di un arazzo, rappresentante l' « Adorazione de' Magi », nè di altri ricami del XVI secolo, e nemmeno delle due grandi statue d'argento, « S. Carlo », dono (1610) degli argentieri di Milano, e « S. Ambrogio », altro dono della città (1698); e così pure di altri argenti figurati, imperocchè cose tutte per le quali non havvi altro inte-

resse per l'artista che di segnare l'infelice periodo del declino dell'arte.

Non può essere lasciata la sagrestia senza uno sguardo alla statua di marmo, al lato sinistro, « Cristo alla colonna », di *Cristoforo Solari*, sebbene non abbia il merito delle migliori sue opere.

Usciti e oltrepassato il mezzo pilone a destra, s'affaccia una pittura, detta la « Madonna del parto ». Tutto induce a crederla ristauro d'una nota antica immagine detta « la Vergine di Rossano », ricordata nella chiesa di S. Maria Maggiore, per la quale sonosi conservate le pie pratiche indicate dal titolo predetto e che la resero rinomata. Sotto questo altare, una lapide dalle lettere gotiche ricorda che ivi riposano le ossa di Nicolò Picinino, col figlio Francesco, generale degli eserciti di Filippo Maria, morto colla promessa di sontuoso sepolcro, una piramide, secondo la iscrizione, ma, invece, lasciati entrambi nell'obblio. Il vero è che i capitani e difensori della libertà, durante la repubblica Ambrosiana, ne tolsero i marmi per altri intendimenti, nell'ottobre 1448; e poi, che Francesco Sforza, nel 1455, ne sospese l'opera. All'incontro, superiormente sorge e resta la bella statua sedente di Martino V, che consacrò il maggior altare, come dall'iscrizione ricordata sulla porta maggiore. Essa è opera di *Jacopino da Tradate* (1421), di cui è il nome nella iscrizione, con un'allusione a Prasitele, che doveva essere la pietra di paragone per gli scultori, nella letteratura del tempo, giacchè già lo vedemmo addotto per la statua di *Marco d'Agrate*. Questa, però, ne è assai più nobile: il Papa siede maestosamente, benedicendo colla destra, colle somme chiavi nella sinistra.

Il monumento al cardinale e governatore dello Stato (1536-1538) per la Spagna, Marino Caracciolo, sta sotto la medesima arcata; gli fu posto dal fratello; ed elevasi dal suolo quasi dieci metri: la sua massa architettonica è per intero di marmo nero di Varallo; la statuaria è di marmo bianco: e questa si compone di sei statue, il « Cardinale steso dormente sul letto suo funerario », su cui, in tre nicchie, posano ritte le immagini del « Cristo benedicente fra i Ss. Pietro e Paolo », ed in altre due nicchie ai lati, i « Ss. Ambrogio e Gerolamo »; infine entro un tondo, in alto, a bassorilievo la « Vergine col divin figlio in grembo ». Disegno e scultura vi sono eccellenti, se non perfetti; dati ad *Agostino Busti* detto il *Bambaja*, l'arte con che il lavoro dello scalpello è condotto lo conferma, sebbene, come fu giustamente detto, sia una delle ultime opere della sua vita.

Sotto al primo finestrone a destra non troviamo che un pezzo marmoreo quadrato coll'anagramma del Cristo, detto, come lo scritto reca, il « Chrismon di S. Ambrogio »; ed un bassorilievo parimenti di marmo con fregi dorati, raffigurante « un Cristo nel sepolcro tra due angeli », lavoro d'uno dei primi scultori del Duomo. È, però, lavoro italiano, sebbene non della scuola dei maestri da Campione. Qui, come sotto le finestre seguenti, si trovano incastonate nella parete diverse lapidi tumulari che ricordano parenti della famiglia Sforzesca, avanzo di loro memoria dacchè S. Carlo ne fece sparire i tumuli non che i feretri effettivi, molti dei quali stavano appesi con catene alle barre onde si afforzano gli archi, coperti di panni e tappeti funerarii.

Sotto la finestra centrale, e propriamente sull'asse della chiesa, in una

grande lapide architettonica veggonsi descritte le reliquie de' santi conservate nel tempio: le due figure terminate che rappresentano il « Tempo e l'Eternità », di *Angelo Biffi* e di *Antonio Daverio*, erano destinate ad una testimonianza funeraria che alla fine del XVI secolo si voleva porre al *Pellegrini*, ma che il mutar dei tempi e delle idee mandò a nulla.

Sotto alla terza delle grandi finestre havvi un « Crocefisso antico, detto della misericordia »; era nell'oratorio del castello di Porta Giovia e fu qui trasportato nel 1449. Ora non se n'ha più che una irreconoscibile rovina; la testa che si vede è una recente aggiunta. Presso vi fu innestata, poco meno d'un vent'anni sono, una lapide a memoria di *Giovanni Bertini*, rinnovatore, pel Duomo, della pittura sul vetro, e padre d'una degna famiglia d'artisti.

I disegni dei tre finestroni sono, come fu detto nel sunto storico, di un maestro francese, *Nicolet de Bonaventis*, della città di Parigi (1389), anzi, da lui cominciati soltanto, poichè finiti (1402), nelle nervature superiori, con disegno e per opera di *Filippino da Modena:* del pari, le figure poste nei trafori centrali, e le immagini del « Dio Padre, della B. Vergine Annunziata, degli angeli e dei Ss. Ambrogio e Galdino » furono scolpite secondo i disegni di *Isacco da Imbonate*, pittore e scultore.

Oggi, i vetri vi sono per intero recenti ed usciti dalla manifattura iniziata da quel *Giovanni Bertini* che abbiamo testè ricordato, eccetto per una piccola p rte superiore di quello centrale. In origine, quelli dipinti per questo finestrone furono cominciati (1416) e condotti, sino in fine, da *Stefano da Pandino*, e quelli, del pari istoriati, ai finestroni laterali lo furono di *Franceschino de Zavatarii;* ora, quanto di loro sopravanza si trova nelle prime finestre laterali, a destra entrando, e si può ancor distinguere quelli del primo di cotesti pittori, per un modo di comporre risoluto, dalle forme robuste e mosse vivamente, dalle teste vive, grandiose, dalle tinte nette e larghe, sebbene pallide.

Il mezzo pilone, in angolo, tiene ora d'accosto la pietra commemorativa d'un Giovan Pietro Carcano, ricchissimo negoziatore, morto il 4 luglio 1624, che, fra le ingenti ricchezze lasciate a pubbliche istituzioni, donò questa fabbrica di duecentotrenta mila scudi d'oro per la costruzione e il perfezionamento della fronte del tempio. Passarono duecentodiciassette anni prima che la sua volontà fosse adempita! — Dal dipinto a fresco vicino (1423), « il Crocefisso tra quattro santi, « la B. Vergine, S. Maria Maddalena ed i Ss. Gervaso e Protaso », apprendiamo due cose: primo, che valesse *Isacco da Imbonate*, che ne parrebbe l'autore; poi, come si fosse immaginato allora di dipingere tutte le pareti del Duomo, progetto a cui pare si rinunziasse per le dicerie avverse della pubblica opinione.

Bella e significante è la statua seduta che gli sta vicina. L'autore ne è *Angelo Siciliano;* che all'invadente manierismo classico del tempo seppe qui resistere per rimanere nelle regioni di una nobile imitazione del naturale. I lineamenti sono quelli del più volte nominato Pontefice Pio IV della casa Medici, largo donatore del tempio e della città. Vien dato molto pregio alla ricca mensola che lo sostiene, come quella che è d'un artista celebrato, *Francesco Brambilla.* Dal che ci sia permesso di scostarci,

nonostante lo studio minuto dell'esecuzione, mancando il primo carattere d'un sostegno siffatto, quel che di robusto e di massiccio che gli si compete.

Degno riscontro all'altra porta della sagrestia, si mostra questa nell'arcata successiva. La storia ci ha conservato il nome dell'autore: è lo stesso *Giovanni Grassi* da Milano, del cui scalpello giudicammo il pozzo della sagrestia meridionale: il tempo in cui fu finita è il 3 ottobre 1395. I suoi modi di profilare, l'eleganza sottile e slanciata delle sue figurine, ci fanno pensare alle porte laterali di S. Maria del Fiore, a Firenze. Nel seno dell'acuta cuspide che sovrasta l'arco è raffigurato « Cristo in gloria circondato da angeli e santi »: altri angeli, quasi rannicchiati, ne sostengono la cornice: poi, nel timpano semicircolare della porta, v'ha l'immagine del « Cristo tra la Vergine e S. Giovanni », ancor dello stile medesimo, agile, sottile, disinvolto, ma pieno di vita. Dippiù, sia nell'archivolto, sia nell'architrave, s'innestano, entro formelle mistilinee, mezze figurine d'uomo, giusta le acconciature del tempo, nelle quali, ci si perdoni lo slancio dell'immaginazione, ci par di vedere altrettanti ritratti degli operai e degli artefici in quel momento addetti alla fabbrica. A questa ricchezza di forme, viene compagna la ricchezza del decorare, e di colori oltremarini ed altri. Si può riguardare cotesta porta uno de' più interessanti capolavori del tempio; a cui però è toccata la sventura d'essere posta in luogo scarsissimo di luce, e spesso, anzi nei giorni tenebrosi, al buio.

L'interno della sagrestia poco offre d'importante. Anche qui avevasi un pozzo scolpito, ma ora infranto e nascosto dietro gli armadi. Avanzo visibile è una grande arcata, minutamente adorna di lavori di terra cotta, infranti anch'essi, che, a destra entrando, si innalza al dissopra dell'armadio. È difficile dire che fosse: sappiamo soltanto che, nel 1411, vi fu ordinato un camino per mettervi fuoco. Fu opera per un progetto comin-

PORTINA DELLA SAGRESTIA.

ciato, poi abbandonato? Certo è che qui si mostra l'arte fiorente della terra cotta lombarda, come a S. Marco, benchè le forme di rilievo emergano appena dallo strato di calce, onde vennero imbrattate. Un'opera di quel tempo, circa, è il pavimento della sagrestia, elegantissimo per comparti

a triangoli intrecciati. Erano architetti, quando gli si dava mano (1404), *Marco da Carona* e *Filippino da Modena*. Del resto, la sagrestia non arresta l'attenzione dell'artista che per una statua di marmo di *Antonio da Viggiù*, « il Salvatore che tiene la croce », adiposa figura che esagera lo stile dei Solari. Le volte dipinte da *Camillo Procaccino*, con angeli che recano gli arredi dell'altare, furono restaurati non sono molt'anni.

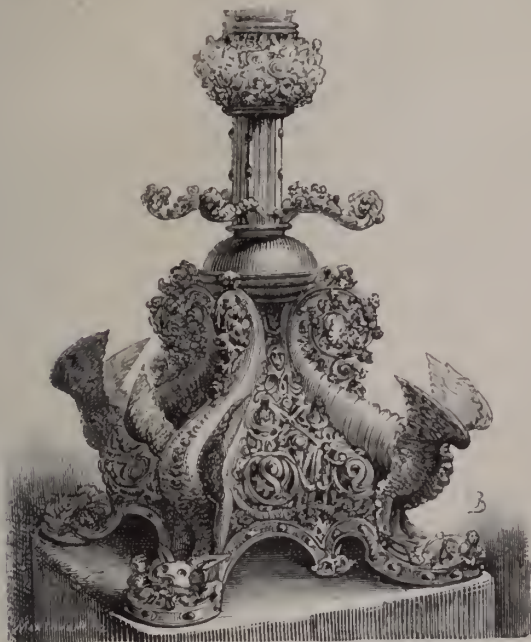
Il monumento marmoreo degli Arcimboldi, che s'incontra uscendo dalla sagrestia, fu commesso da Giovanni Angelo Arcimboldo, lui vivente, per sè e per l'avo paterno Giovanni e lo zio Guido Antonio, ambedue arcivescovi della diocesi milanese come lui. Il monumento è di una ammirabile semplicità e di un gusto severo e sobrio; fu certo condotto tra l'anno 1550 e il 1555, in cui tenne il soglio arcivescovile il suo committente. Lo stile ci apprende essere invenzione d'un architetto, e noi lo crederemmo facilmente dell'*Alessi da Perugia* o del *Cristoforo Lombardi*.

Allo svolto del cantò attiguo ci troviamo nel sinistro braccio di croce; i due altari, che s'incontrano tosto, rispondono per forma e per tempo di costruzione a quelli posti, egualmente al destro braccio, al cadere del XVI secolo. Il primo è intitolato a « S. Tecla »; è un ricordo dell'antica chiesa distrutta, e di cui il tempio ereditò sia il Capitolo, sia le rendite e il circondario parrocchiale. La pala marmorea dell'altare, successa al dipinto dell'*Aurelio Luini*, sta testimonio, come quella di « S. Agnese », dei peggiori delirii del barocchismo (1754). Vi contrasta il pallio dell'altare, bassorilievo di *Innocenzo Fraccaroli*, appostovi pochi anni sono (1863).

L'altro altare è dedicato a S. Prassede, e lo fu (1594) in omaggio al titolo di cardinale assunto dal santo Borromeo. Infatti, la pala marmorea, opera fredda e molle, ma abbastanza castigata, di *Marc'Antonio Prestinari*, raffigura « ai piedi del Crocefisso, insieme alle pie donne, S. Prassede e S. Carlo ». Notiamo come prima opera di *Andrea Biffi*, che fu uno dei meno sventurati scultori che conti la fabbrica nel XVII secolo, la statua nella nicchia a destra, rappresentante il « padre di S. Prassede. » A pallio dell'altare sta un bassorilievo di *Pietro Magni* (1863), in cui è istoriato un momento della vita della santa.

Nella parete laterale, una piccola pietra ricorda quell'egregio plasmatore che fu il *Brambilla*, morto nel 1599 e per quarant'anni al servigio della Fabbrica.

Dell'altare della Madonna dell'Albero, riguardo alla sua costruzione, dovremmo ripetere in parte quello che si disse dell'altare dicontro di S. Giovanni Buono. Chiusa la porta che vi si aveva dal primo dei Borromei, vi si pose intorno *Francesco M. Richini* prima, *Fabio Mangone* poi, per accomodarvi una nicchia poligonale ed erigervi un altare. Ciò non cominciò prima del 1590, e l'opera continuò un trent'anni. Le statue dell'altare sono quanto di più sventurato l'arte può dare: quella della « B. Vergine col bambino » porta il nome d'un *Elia Vincenzo Buzzi*, 1768, e con ciò è detto tutto. Non così dei bassorilievi che adornano i fianchi della cappella, in cui sonovi lavori d'alto pregio. Dagli antichi documenti si apprende che qui, mentre esisteva la porta, avevansi, verso l'interno della chiesa e intorno ad essa, diverse storie scolpite a basso-

rilievo tolte dalla « Vita della Vergine ». La cappella, edificata secondo il disegno dell'architetto *Tolomeo Rinaldi,* non prima certamente del 1570, raccolse quei bassorilievi, che ora sono sei, dalla demolizione avvenuta, e li conservò innestati nei propri fianchi. Senza di questa notizia preliminare tornerebbe inesplicabile il vedere questi bassorilievi attribuiti non solo, ma giustamente attribuiti ad *Agostino Busti,* ad *Angelo Siciliano* e ad altri artisti della prima metà del XVI secolo. Questi bassorilievi, che, in origine, dovevano essere in maggior numero, valendoci

CANDELABRO.

anche delle memorie del Vasari, e di nuove osservazioni e confronti, possono classificarsi come segue: a sinistra, dal basso all'alto, la « Nascita della Vergine » e la « Presentazione al tempio », di *Agostino Busti* o della sua scuola; lo « Sposalizio della Vergine », di *Silvio Cosini,* di Fiesole; a destra, similmente dal basso all'alto, il « Presepio », di *Cristoforo Solari;* « Cristo fra i dottori nel tempio », di *Angelo Siciliano;* la « cena di Canaan in Galilea », di *Marco d'Agrate.* Le restanti sculture della vôlta e del sottarco della cappella sono di quella

legione di scultori seicentisti, da cui emergono soltanto l'*Andrea Biffi* e il *Cesare Bussola*.

Questa cappella tiene isolato, sopra uno zoccolo di marmo, davanti a sè, un oggetto d'alta attrattiva per l'artista. Egli è un candelabro di bronzo di sette braccia, secondo il tipo che le memorie ebraiche assegnano a quello del tempio di Salomone; è alto cinque metri e può portare ventotto lumi. I sette rami, interrotti da fogliuzze e gemmate di piccole pietre rare, finiscono, a traverso di diversi nodi, in un piede da quattro branche, composte da mostri alati, fantastici, colle code terminanti a spira e congiunte insieme da un gremito di steli e di viticci, entro cui s'intrecciano storie e figure d'ogni ragione, piene di fierezza, d'eleganza, di vita, quali pure si mostrano nel nodo maggiore che gli sta sopra. Egli va celebre, a giusto diritto, siccome un miracolo d'arte ornamentale nel lavoro dell'orificeria del medio evo. Ma donde viene? chi l'autore? Il più grande mistero lo circonda. Esso fu un dono al tempio d'un arciprete Trivulzio, nel 1562, come è inciso sulla sua base. Ma la memoria d'un altare *dell'albero* l'abbiamo nel Duomo fino dalla metà del secolo precedente: abbiamo da una cronaca, non è molto pubblicata (quella del Prato), che un frate fanatico, predicando in Duomo nell'agosto e settembre del 1516, colle elemosine spôrte dai fedeli facesse *fare quel bel candelabro che di presente si vede:* abbiamo ancor più; abbiamo dei frammenti di un candelabro molto somigliante nella cattedrale di Praga e nel museo di Reims. Che conchiudere da ciò? Non è possibile, ad ogni modo, accettare che sia opera appartenente all'arte italiana, tanto meno che risponda al tempo in cui fu donato.

Anche la cappella di S. Caterina, che sta in angolo, a sinistra, del braccio di croce, e serve alle funzioni parrocchiali, porta diverse opere, davanti a cui l'artista sente il debito di arrestarsi. Sull'altare, due belle statue di marmo, « S. Gerolamo e S. Agostino », opera primitiva di *Cristoforo Solari:* molte statuette ai lati e sulla cuspide dell'ancona, spoglio, per fermo, di qualche più antico altare, e frammiste con altre di tempo assai posteriore: in esse si ravvisa il carattere puro, soave e tutto fiorentinesco, sia di *Giovanni de' Grassi*, sia del figlio *Salomone*, o della loro scuola. Il tabernacolo che sta a destra, di fianco all'ancona, con un piccolo busto dell' « Eterno Padre », è della scuola dei Campionesi. Il modesto monumento all'arcivescovo Filippo Archinti (1559) appartiene ad un ignoto scultore, *Baldassare de Lazate*. Delle due vetriere, quella meno antica, sul detto monumento, può aversi opera degli ultimi artisti vetrarii che, qui, si avevano ancora a quel tempo, *Giulio Sesino* e *Ottone del Santo*.

I tre altari che seguono allo svoltare della cantonata, perfettamente simetrizzanti con quelli dell'opposta fronte, furono eseguiti secondo il disegno del *Pellegrini*, ed hanno, nel primo, una tela di *Federico Baroccio* (1600), assai encomiata al suo tempo, con « S. Ambrogio che riceve Teodosio alla porta del tempio »; nel secondo, una tela di *Federico Zuccaro*, lo « Sposalizio della B. Vergine », non meno guasta che insignificante; nel terzo, un « Crocefisso », scolpito in legno, cui vale a fama e devozione l'essere stato processionalmente portato intorno per la città da S. Carlo, nel 1576, infierendo la peste, come attesta la scritta incisa sull'alto dell'altare

Il piccolo altare, ovvero monumento, nella prossima arcata, è un misto di antico e moderno. Il bassorilievo centrale e le statue laterali sono opera e dono dello scultore *Pompeo Marchesi;* le colonne ornate ed il resto appartengono ad una anconetta della fine del XV secolo, eretta per cura d'un Alessio Tarchetti d'Albania, nel 1480, devoto agli Sforzeschi, di cui quivi sono ancora le lapidi.

Tra i due piloni intermedii della seconda e della terza nave, avanti la crociera d'uscita, sta il battistero. Prima del finimento della chiesa e dell'atterramento (1684) della vecchia antica fronte, questo battistero stava sotto la quinta crociera, a destra della nave maggiore. L'edicola quadrata, composta di quattro colonne di marmo mischio con capitelli d'ordine corinzio di metallo, su cui s'appoggia e gira un architrave, rilevato a frontone sui quattro centri, è invenzione del ridetto *Tibaldi* detto il *Pellegrini.* La vasca che serve per l'immersione del battezzando, secondo il rito ambrosiano, è un ampio lavacro di porfido rosso d'Egitto, già della soppressa chiesa di S. Dionigi, in cui si trovarono raccolti i resti mortali di questo santo vescovo e di altri santi, raccolti (1578) e tumulati davanti all'altar maggiore. È opinione che cotesta vasca fosse tolta in origine dalle terme di Massimiano Erculeo, oggi chiesa di S. Lorenzo.

Dietro il battistero, ed apposte nel muro, sono alcune sculture antiche: in quelle del centro, avanzi d'ancona d'altare, sta l'immagine della « Vergine col divin figlio in mezzo a S. Caterina e S. Paolo »; la leggenda, scrittavi ai piedi, accenna l'anno 1495, e chi lo fece fare, un Jacomolo di Antonio. È credibile che fosse nella vecchia chiesa di S. Tecla; il suo modo ricorda, più che i Campionesi, la scuola fiorentina formatasi intorno a *Giovanni de' Grassi.* Della qual chiesa di S. Tecla sono pure giudicati spoglio quelle otto figure d'Apostoli, con occhi di smalto, di stile bisantino, ma condotti con mano disinvolta, che furono qui allogati nel 1852.

Termineremo, notando che il disegno del pavimento, composto di marmi di vario colore commessi insieme, è del *Pellegrini.* Venne cominciato nel 1585 sotto la direzione di *Martino Bassi,* davanti al maggior altare, da varii intraprenditori, il principale de' quali sembra essere stato un *Bernardo Robbiano*; si trova esteso, nel 1618, fino davanti all'altare della Madonna dell'Albero. Questo pavimento rimase però a lungo interrotto. Ancora quarant'anni sono, si vedea parte di quello della nave centrale di pietre bianche e nere, e parte di quello delle navi laterali, di mattoni, come fu già notato.

Così anche le pitture della vôlta, meschina finzione di intrecci a forma di nervature rilevate che, sebbene di stile acuto, contrastano col carattere semplice e severo del tempio, furono un'idea malaugurata di mezzo secolo fa, ed eseguita dalla scuola scenografica del *Sanquirico*; della qual opera il tempo, in ciò più giudizioso degli uomini, ha cominciato a far giustizia, cancellandola colle infiltrazioni, invano combattute, del coperto.

Abbiamo indicato quanto il Duomo offre di arte stabilmente connessa all'edificio: ci sembrerebbe d'essere in colpa, se non aggiungessimo una parola intorno a quelle opere che vi si mostrano per breve tempo bensì, ma

periodicamente. Intendiamo parlare delle pitture storiche che si espongono otto giorni prima del 4 novembre, giorno in cui S. Carlo Borromeo è ricordato dalla Chiesa milanese, e che vi rimangono in vista otto giorni dopo. Queste tele sono cinquantasei, ma, per ragioni di spazio, se ne espongono solo cinquantadue: sono due le misure e così due diverse le specie di temi. I maggiori e grandissimi esprimono, in serie cronologica, la vita e gli atti del santo arcivescovo; i secondi, assai minori per dimensione, raffigurano i prodigi operati per intercessione di di lui. Hanno gli uni e gli altri carattere decorativo; ma quel che ne definisce il valore artistico più propriamente è l'essere frutto della pittura nella prima metà del XVII. Tuttavia, essi contrassegnano lo stato della pittura locale, e alcuni appartengono a pennelli che hanno un nome nella storia dell'arte e che qui non lo smentiscono. Ci limitiamo, pertanto, a citare questi soli: dei grandi quadri, il 4.º, « S. Carlo che distribuisce ai poveri quanto ha ritratto dalla vendita del principato d'Oria »; — il 7.º, « quando dà stanza in Milano agli ordini regolari dei Gesuiti, dei Barnabiti e dei Teatini »; — l'11.º, « allorchè percorre a cavallo il Lazzaretto, soccorrendo gli appestati »: tutti del *Gio. Battista Crespi* detto il *Cerano*. All'infuori d'alcuno del *Morazzone*, il 5.º ed in parte il 16.º, nessun altro merita qualche attenzione. Fra quelli del second'ordine quattro appartengono al medesimo *Cerano*, tre a *Giulio Cesare Procaccini*.

S. GOTTARDO

NEL PALAZZO DI CORTE.

L'ordine dei tempi avrebbe voluto che questa piccola chiesa antecedesse il Duomo. Non è senza ragione che la posponiamo. Colle sue parti segna il nuovo principio dell'arte acuta e il nuovo atteggiarsi dell'architettura delle terre cotte in Lombardia, e si collega al gruppo che qui lo segue, come vedremo.

S. Giovanni alle Fonti, battistero per gli uomini, era una delle sei chiesuole che ancor nel XII secolo circondavano l'antica S. Maria Maggiore. Quando Azone Visconti prese a ristaurare l'edificio del vecchio Broletto, abitato già dal padre Matteo, aggiunse la piccola chiesa alla propria abitazione,[1] e a *Francesco Pecorari*, da Cremona, diede il cómpito, nel 1330 circa, di accomodarla alla nuova destinazione. Essa era a

quel tempo intitolata alla beata Vergine e a diversi santi, fra i quali le restò il nome soltanto del vescovo Gottardo, come quello cui Azone, afflitto dal mal di gotta, aveva particolar devozione. Egli volle inoltre avervi il suo tumulo, di cui da alcuni si disse opera di *Balduccio da Pisa*, e che gli avanzi non sono lungi dall'aggiungervi credito. Dopo di lui vi ebbero pure sepoltura lo zio Luchino Visconti e, più tardi ancora, il successore e cugino Gio. Maria ucciso sul suo ingresso, nel 1412. La chiesa andava poi ricchissima di adornamenti interni, pitture, ecc., di paramenti e di arredi sacerdotali, che da Filippo Maria Visconti, nella prima metà del secolo XV, vennero uniti al tesoro del Duomo, e andarono poscia dispersi. Nel 1770, quando *Giuseppe Piermarini* s'accinse alla ricostruzione del palazzo ducale, vi esistevano e i monumenti funerari e la semplice ma bella sua fronte. Tutto ciò andò, in quella occasione, perduto o disperso; di quanto fu recuperato, i frammenti della porta e del monumento d'Azone, parleremo forse altrove. Non ci rimane adunque dell'antica architettura che l'abside e la torre.

L'abside, verso la nuova via delle Ore, è una costruzione certamente più antica del 1334, a cui si riferisce l'opera del maestro Cremonese. Tuttavia il modo di costruzione non si discosta molto da quest'ultimo tempo. Forse fu opera di alcuno dei Torriani, che vi abitarono dappresso e la lasciarono imperfetta.

La torre, disegno indubbio del *Pecorari*, di cui il nome sta inciso alla sua base, nello interno, sopra una rozza lapide: — *Magister Franciscus de Pecoraris de Cremona fecit hoc opus*, — è una delle più belle ed immaginose creazioni dell'architettura delle terre cotte in Lombardia, a parte la sua particolarità d'essere stata la prima, in Milano, donde si diffondessero i rintocchi delle ore; onde, poi, il nome della sottoposta via. Essa sorge di fianco all'abside; di forma ottagonale, a cinque piani, svariati di forme e di finestre, ma in guisa che danno leggerezza crescente alla torre, la quale, all'edicola delle campane, offre una combinazione originalissima di archetti a strabalzamento, che incoronano la torre disotto al casello leggerissimo delle campane per le ore, ora tutto intorno murato. La torre finisce con un cono

cestile, o a punte di cesto, alla cui sommità, sopra un globo, sorge la statua dell' « arcangelo S. Michele », di lamina di rame dorato, lavoro contemporaneo alla torre. Tutto il lavoro architettonico è degno della più viva attenzione per l'artista, non solo per la perfezione delle terre cotte e del loro congiungimento, ma altresì per l'ingegno sottile spiegato dal *Pecorari* nell'innesto dei marmi, sotto forma sia di colonnine, sia di

TORRE DI S. GOTTARDO.

cunei lisci, che conferiscono alla costruzione l'aspetto di un lavoro di legno di rosa intarsiato d'avorio.

L'interno della chiesa non offre altro argomento d'osservazione, che un quadro all'altare di destra, rappresentante il titolare, di *Martino Knoller*, ed a quello di sinistra, un' « Assunta » di *Giuliano Traballesi*.

S. M. DEL CARMINE.

I Carmelitani sono antichi nella città nostra quasi quanto la loro istituzione. Vi presero dimora fino dal 1250. Ma la chiesa di cui trattiamo è di due secoli posteriore a cotesta epoca: per arrivarvi incontriamo di mezzo un convento abbandonato ed una chiesa rovinata. Il convento abbandonato è quello che avevano eretto fuori della porta degli Azii, nel 1288, sopra un terreno a nord-est dell'attuale castello, oltre la chiesa di S. Protaso in Campo, di cui oggi non resta che il nome ad una piccola via. Guasto dalle fazioni di guerra intorno all'anno 1330, mentre già da Galeazzo primo si molinava di erigere in quelle vicinanze una rocca forte a difesa di sè e ad offesa verso la città, le riparazioni sopravvennero bensì, ma incerte ed incomplete. Frattanto, un Martino Cappella, considerando coteste condizioni in cui erano posti i claustrali, lasciò loro per testamento, nel 1354, le proprie case ed i possedimenti connessi nell'interno della città, al luogo detto degli Olmetti, per trasportarvi casa e chiesa. Vi si trasferirono, infatti, alla fine del secolo e vi elevarono una chiesa, secondo il disegno di *Bernardo da Venezia*, uno degl'ingegneri che abbiamo trovato intorno al Duomo. Quello che egli vi operasse è impossibile dire; la sua costruzione non ebbe la ventura di restare in piedi che un quarant'anni, giacchè rovinò nel 1446. Noi dubitiamo che la rovina fosse completa; e nell'esame, parte a parte, della fabbrica, come oggi ci si offre, ci verrà fatto

di scoprirne ancora qualche traccia. È fuor di dubbio però, che, poco dopo, se ne ripigliò il lavoro per renderla al servizio divino. E qui incontriamo nella cronaca del convento un altro artefice, o fratello d'artefice, addetto alla costruzione del Duomo. Della riedificazione fu incaricato *Pietro de Solario* o *Solari*.

Pare che l'opera del *Solari* procedesse ben poco sollecitamente, perocchè nel 1476 vi si lavorava intorno ancora; dippiù è evidente che la chiesa rimase tronca d'una crociera, ed ebbe, come ha, una fronte o piuttosto una chiusura temporaria. Il fatto ce lo mostrerà. Quale fosse la circostanza che ne impedisse la prolungazione non appare dagli antichi documenti, ma è facile immaginarlo, sapendo che allora lo spazio a forma di piazza che ora le sta dinanzi, era ingombra di edifizi e non si giungeva alla chiesa che per una stretta viottola, la quale non fu se non dopo lunghe controversie che si giunse a sbarazzare, per decreto di Gio. Galeazzo, del 17 dicembre 1490, quando il fervore religioso e il gusto architettonico avevano preso un altro indirizzo, sicchè la continuazione dovette essere intermessa.

Sia comunque, noi avremmo dinanzi ancora una delle costruzioni religiose della seconda metà del secolo XV, condotta, come questa si mostra, nel genere del laterizio puro a cui si erano affezionati tra noi gli ordini religiosi; e quel che importa ancor più, contrassegnato col nome d'un artista sinora ignorato, e che ben potrebbe essere l'autore di molte altre fabbriche contemporanee e congeneri che s'incontrano per ogni dove nella città nostra. Intanto, noi, quivi, possiamo essere assicurati di vedere, nella sua forma icnografica, il pensiero di *Bernardo da*

Venezia, forma assai semplice, elementare quasi, eppure assai buona. Del pari, ci è lecito riscontrarne l'opera anche nei grossi piloni circolari, su cui le vôlte si reggono: la seconda metà del secolo XV gli avrebbe posti di pietra: e di conseguenza, suoi sono ancora i capitelli ond'erano coronati, e di cui mostreremo a suo luogo gli avanzi.

Le vôlte larghe e spaziose sarebbero, invece, l'opera principale di *Pietro Solari:* come pure sua creazione essere doveva tutto il presbitero, non del tutto compaginato, e il trasverso di croce, di cui l'interno rimane come parte e seguito delle vôlte; non così l'esterno, dove non abbiamo che l'alto delle testate. Questi frontali delle linee del tetto, a lievi inclinazioni, sono, col resto citato, quello che ci avanza dell'aspetto della chiesa quale ce la lasciò il *Solari;* ed è di qui che ci è dato d'apprendere quell'analogia che collega l'autore di questo edificio con quello dell'Incoronata, della cappella Borromeo a S. Maria Podone, e di altre non poche, cui un più minuto esame ci condurrà.

Questa chiesa era ricchissima di monumenti funerari. I Lampugnani, i Sangiorgio, i Malabarba, i Barbò, i Rainoldi vi avevano le loro ossa e le loro insegne. Ma sopra tutti i monumenti decantati erano quelli dei Simonetta e dei Visconti. Cico, lo sventurato segretario di Bona di Savoja, altro della famiglia medesima, vi aveva lasciato largo reddito, usurpato, poi, da un Pallavicino di Piacenza, in seguito alla tragica sua fine. Degli uni e degli altri non vedremo che degli avanzi ben miseri, ma pur quanto basta per accertarsi dei soccorsi recati alla costruzione, e per riconoscere degli artisti egregi, eppure ignoti o pressochè ignoti.

La storia dell'edificio, dopo la fine del XV secolo, non è altro che una continua manomissione, che ne altera le sembianze e ne insulta il senso artistico. Il depauperamento delle chiese e dei conventi per le guerre e le pesti durate nei primi trent'anni del secolo XVI, l'attonitaggine che loro successe, lasciarono le rovine compiersi lentamente, ed in modo irreparabile anche in tempi migliori. Gli ordini dell'arcivescovo Carlo Borromeo per la rimozione dalle mura delle chiese degli avelli vistosi e dei monumenti non appartenenti a persone ecclesiastiche, la prescrizione di maggiori porte dove prima non erano, il delirio allora incipiente, e che raggiunse il colmo alla fine del secolo XVII, di raffazzonare ogni cosa nelle chiese secondo il gusto del tempo, e quindi, l'abborrimento sistematico della conservazione, fecero tali rovine da bastare all'onta di più generazioni.

La chiesa del Carmine fu una delle maggiori a soffrirne; così si trovano memorie di monumenti che oggi sono un cumulo di pietre senza ordine e senza nesso, così vi è accennato all'esistenza d'una cappella dipinta da *Bramante*, o più probabilmente, dal *Bramantino*, oggi, non che travisata, murata.

Il semplice curioso può visitare, pertanto, questa chiesa assai rapidamente: appena qualche pittura incerta, qualche statuetta ben delineata giova a fermarlo. Ma lo studioso dell'arte, pel quale specialmente vorremmo dettate queste note, a traverso del fantasma del tempo, può ancora indugiarvisi alquanto per ricercarvi la potenza dell'arte lombarda in uno dei momenti del suo maggior splendore.

La chiesa aveva unito un ricco ed ampio convento, quello dei Carmelitani, soppressi nel 1783.

La facciata della chiesa non mostra che un gretto intonaco senza studio d'arte. Appare, però, fuori dalle pareti il rilievo di archi acuti, più grande al centro che ai lati; un occhio circolare a finestra s'apre nel seno di questi archi, ed enormi contrafforti s'addossano e contrastano tutta la fronte così agli estremi come fra le porte. Tutto ciò si spiega col cenno fatto nelle indicazioni storiche che qui si è troncata la chiesa, il cui impianto, da questo lato, doveva inoltrarsi ancora una campata di nave, circa metri 9. E, in certo qual modo, la sezione verticale della chiesa o l'organismo suo sull'asse maggiore che noi vediamo. Di qui è facile persuadersi che e le finestre circolari e i contrafforti sono effetti di provvedimenti temporanei. Che la chiesa sia stata qui interrotta dalla condizione antica della sua situazione si rileva dai frammenti ornamentali scolpiti che si projettano agli angoli rientranti formati dal piano normale della facciata collo sporgere dei contrafforti. Non sono che le teste dei vetusti capitelli temporariamente murate. La seconda erezione della chiesa, l'abbiamo già detto, appartiene a poco dopo la metà del XV secolo. Questi avanzi, invece, colle forme rozze, ci richiamano alla fine del secolo antecedente, e nel caso nostro, a quel *Bernardo da Venezia*, cui andiamo debitori della prima chiesa, caduta nel 1446. La grande porta è ancor più in opposizione col carattere del XV secolo dell'edificio, col timpano ad arco scemo. Vi si ravvisa l'opera di quel *Francesco Maria Ricchini*, architetto non senza ingegno, ma vittima della vacuità sonora e melensa del suo tempo.

L'opera recatavi dal secolo XV, che è come dire da *Pietro Solari*, si rileva unicamente dai fianchi, anzi dall'alto della fronte delle braccia laterali. Qui la chiesa si mostra decisamente fatta secondo il sistema laterizio: il tetto prende forma di due pioventi inclinati: gli stanno a cornice degli archetti trifogliati: due finestre ad arco acuto mollemente piegato vi si aprono nel seno: ampie zone di calce, a modo di piano di risalto, girano e fanno emergere coteste particolarità. Tutto ciò ebbe a soffrire per ripetute manomissioni, così dal lato di nord, come da quello di sud, con un grande finestrone circolare, ma dalla porzione originale si comprende abbastanza per richiamarci col pensiero alle sopraindicate chiese della città e svelarci lo stile del *Solari*.

Non devesi lasciare l'esteriore della chiesa senza toccare della grossa torre delle campane, mozza probabilmente alla metà del secolo XVI, quando lo furono molte altre, per ordine del governatore Ferrante Gonzaga.

Argomento di singolar mortificazione è l'interiore attuale della chiesa, quando si rifletta al tempo, al carattere e all'artista, cui essa appartiene. Nessuno dei segni che li indicano, se non qualche pietra qua e là perduta, e che noi raccoglieremo religiosamente. Del resto, inzaccherati di bozzima da stuccatore i suoi grossi piloni, già di nudo e levigato mattone; tramutati e resi uniformi stampo i capitelli, velate le vôlte dal bianco di calce, sformata e distrutta la forma poligonale del coro, deformate e in gran parte chiuse le cappelle dove erano le tombe di molti egregi personaggi del tempo, appiccicati dei pilastri senza proporzioni sui capitelli, solo per popolarli di statue nelle forme classiche della decadenza.

romana. È vero che queste deturpazioni cominciarono nella seconda metà del secolo XVI, ma ebbero il loro principale compimento nel 1839 per opera d'un architetto *Angelo Pizzagalli*, il cui operato raccolse allora applausi ed una iscrizione sulla porta maggiore, all'interno della chiesa, che lo qualifica di *Sapiente*.

Noi cercheremo le traccie vetuste.

La chiesa ha tre porte; una sola certamente in origine: è a tre navi, le quali si troncano al tramezzo di croce, largo quanto il doppio della maggiore, e sporgenti ai lati quanto la larghezza delle navi minori, precisamente la metà della centrale. Considerate le sue proiezioni sciografiche e spogliate dalle intrusioni estranee, il suo organismo statico si accosta assaissimo a quello delle chiese di S. Pietro in Gessate e di S. Maria delle Grazie, fatta astrazione dell'indole diversa dei sostegni. Le chiavi circolari delle crociere, acute e cordonate, recano uno stemma bipartito: — (scala tra due cani coronati e leone rampante coronato il collo e recante nella zanna destra un giglio a croce) — onde si discopre che tutte le vôlte furono fatte a spese del consigliere ducale Angelo Simonetta e della consorte Francesca degli Scaligeri di Verona.

Le cappelle, che all'origine erano quattordici, crebbero a modo fratesco a ventidue, e sono ora dieci, comprese le due fuori dell'organismo alle teste delle braccia. Posseggono qualche buona opera d'arte: ne accenniamo di seguito le migliori.

Al quarto arco, prima cappella: — sull'altare « la B. Vergine col putto fra i Ss. Gottardo e Monica », tela di *Camillo Procaccini*. Ai lati, due dipinti a fresco levati sul muro; a sinistra, il « Crocefisso tra i santi Sebastiano, Rocco, Francesco d'Assisi e Ambrogio »: a destra, il « Presepio », opere di un pittore lombardo della prima metà del secolo XVI, nella maniera del *Borgognone*.

Seconda cappella: — sull'altare, tela moderna: alle pareti di sinistra, la « Vergine col fanciullo, e quattro santi, tra cui S. Francesco e S. Cecilia », ottima tela ad olio, di *Carlo Francesco Panfilo*: a destra, « S. Giacomo di Compostella col gonfalone dei cavalieri di Calatrava, e il ritratto del donatore », di *Paolo Camillo Landriani*.

Terza cappella: — sull'altare, piccola tavola col « Presepio »: stile del *Suardi (Bramantino)*, e forse già nella cappella chiusa e dal *Lomazzo* attribuita a *Bramante*.

Quarta cappella: — « S. Elisabetta colla Vergine », tela di *Pietro Maggi*. La porta a destra, verso la via, fu aperta nel 1546.

A sinistra, infisso nella parete, avanzo scalpellato dell'arca mortuaria del nominato Angelo Simonetta, morto il 20 aprile 1472, con una Pietà nell'inquadratura centrale. Superiormente una delle statuette di guerriero appartenute a questo monumento: esso regge una targa collo stemma della consorte Francesca Della Scala.

Sulla parete daccanto, monumento recente, posto a memoria dei conjugi conti Adalberto e Francesco Barbò: esso lo fu verso il 1847; il grande bassorilievo è di *Gaetano Monti*, di Ravenna.

Vasta cappella, a destra del presbitero, dedicata alla Vergine del Carmelo; ricchissima di marmi ed esempio del gusto scompigliato che dominava nel 1673, in cui fu fatta. Fu poi ristorata nel 1730. La statua è d'un *Giovanbattista Volpi*; i pennacchi sono dipinti da *Stefano M.*

Legnani; le pareti recano tele, e la cupoletta ha pitture di *Camillo Procaccino*.

Il presbitero prolungato risale alla seconda metà del secolo XVI. Le statue dell'altare sono del *Monti di Ravenna*, predetto. Gli stalli del coro, opera di *Anselmo Conti* e *Pietro Appiano*, vennero condotti intorno al 1580. Le vaste tele, ottenebrate dal tempo e dall'arte infelice dei loro autori, sono: a destra, di *Filippo Albiati*; a sinistra, di *Federico Bianchi*; i soggetti poco importano, dove l'arte vien manco.

Risalendo la chiesa dal sinistro lato, non troviamo che poche cose degne di nota.

Alla prima cappella: — il battistero, opera moderna (1848), dell'ultimo ristauratore della chiesa già nominato, osservabile più per abbondanza di lavoro e per l'intendimento lodevole di simulare lo stile acuto, che per la riuscita; le statuette, di stile classico, sono del nominato *Gaetano Monti*.

Alla cappella corrispondente al quarto arco: — sull'altare, pittura a fresco sul muro, la « B. Vergine col figlio tra i Ss. Rocco e Sebastiano », pittura di stile Luinesco. Il quadro d'altare, la « S. Teresa a' piedi del Cristo », una delle tele che fanno meno svantaggiosamente conoscere il seicentista *Federico Bianchi*.

Nella cappella seguente, e penultima per giungere al tramezzo di croce, eranvi ancora, alla fine dello scorso secolo, due celebri monumenti marmorei: quello a Pier Francesco Visconti, capostipite dei conti di Saliceto, morto nel 1484, postogli dalla moglie Eufrosina Barbavara; l'altro, per Sagramoro Visconti. Ora non se ne ha più traccia, malgrado le più accurate ricerche: il primo, sopratutto, andava decantato pel numero delle statue e il merito del lavoro, e per la storia dell'arte lombarda di sommo interesse, perchè segnato col nome dei due statuarii che vi avevano mano, *Benedetto da Briosco* e *Tomaso da Cazzanigo*. Unico avanzo di questo, ci parve, nella chiesa, presso la porta della sagrestia, uno stemma artisticamente intagliato nel marmo, rappresentante un'aquila dell'impero, il collo coronato, e colle sigle teutoniche P. e E. (Pietro e Eufrosina).

Sotto il medesimo stemma, oggi, il sarcofago marmoreo, a memoria del giureconsulto e vicepresidente di tribunale, Felice Biella, opera del tempo nostro (1841), di *Francesco Somajni*.

Sagrestia assai vasta cogli armadi d'un tempo infelice (1692), ma condotti con rara maestria da un *Giovanni Quadrio*.

Sotto il portico del convento annesso si ebbe, nel 1863, il senso non mai abbastanza commendevole di raccogliere, e si conservano tuttodì, i frammenti dei sepolcri salvi dallo sperpero fattone. Sulla porta che unisce alla chiesa il chiostro, statuetta di « Cristo risorgente », che aveva i capegli, la barba e il nimbo dorati: apparteneva al monumento del Simonetta, e mostra un'arte molto più inoltrata che non sia l'avello veduto. Non è meno di un lavoro della scuola dei *Solari*.

Un'altra statuetta del medesimo monumento, e simile a quella veduta in chiesa, sta in un angolo del portico. È un guerriero chiuso interamente nell'armatura, appoggiato ad una targa collo stemma dei Simonetta, — il leone rampante, coronato la testa e il collo, colla croce nella zanna destra. — Appare figurina elet-

tissima di forme, egregiamente intagliata: di essa si può dire ancor più di quanto si disse del « Redentore », circa l'autore, e probabilmente, gli autori del monumento.

Altri avanzi sono pure ivi murati: tre pezzi del monumento del senatore ducale Oldrado Lampugnano; due de' quali recano l'armi di famiglia, il terzo mostra lui stesso presentato alla « Vergine da S. Antonio eremita », mentre all'opposto lato sta « S. Giovanni, il precursore ». Ha il lavoro tutto l'aspetto d'essere uscito dalla scuola scultoria dei Campionesi: lo che mostrerebbe come le tradizioni si perpetuassero oltre la metà del secolo XV, essendo il raffigurato morto nel gennajo del 1460.

Altre minori lapide e di minor interesse, di un tempo poco discosto, vi hanno pur collocazione.

S. PIETRO

IN GESSATE.

La più antica memoria di una chiesa in questo luogo risale all'anno 1256. Ma quella dipendeva da una delle principali case del celebre ordine degli Umiliati, benchè tenesse, come la presente, il titolo de' Ss. Pietro e Paolo da Glassiate, soggiuntivo questo forse del cittadino fondatore, che portava il nome della terra milanese di sua provenienza, oggi detta Gessate. Però, quella che noi vediamo non ne è che una successa all'antica, e la sua origine prende radice dall'insediarvisi che fece l'ordine Benedettino della casa di Santa Giustina di Padova, qui sostituitosi ai rimossi Umiliati, nel 1436, per decreto di Eugenio IV, assenziente Filippo Maria Visconti.

Posto, pure, codesto punto di partenza, la più completa oscurità circonda il monumento. Ricostruzione indubbia di quello che vi aveva all'entrarvi dei padri Benedettini, la storia nulla ci accenna nè dell'epoca in cui avvenne, nè tantomeno del suo co-

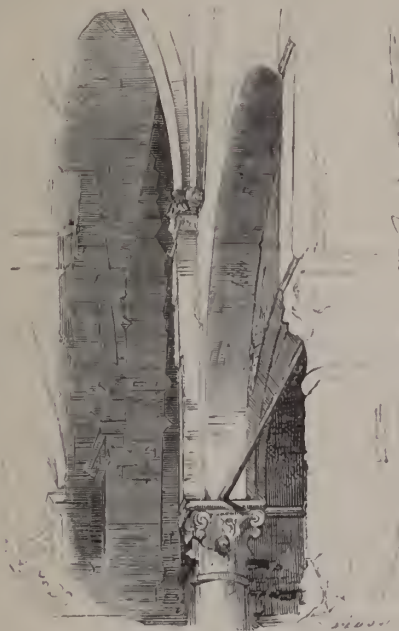
struttore. Nondimanco, scandagliando nelle cronache del monastero, ci si fanno avanti alcuni fatti a ravviarci sul sentiero delle nostre ricerche. E anzitutto, il possesso del luogo ai Benedettini fu lungamente contrastato; non ne ebbero l'assicurazione assoluta che colla bolla di Nicolò V del 15 febbrajo 1447; onde una rifabbricazione prima di questo tempo sarebbe stata men che prudente.

Alle fabbriche intorno, come sono le celle del monastero, se non alla chiesa, vediamo mettersi mano, tra il 1456 e il 1458, dal priore Nicolò da Lodi. Intanto, ci si rivela la Congregazione religiosa vincere liti pendenti, arricchirsi di lasciti testamentari, effettuare larghi introiti di denaro pei bisogni del monastero. Ma il fatto principale ad avvertirci che a questo tempo cominciassero le opere murarie intorno allo chiesa fu, durante il primo priorato del padre Giustino da Montefeltre (1458-1461), l'apparire dei fratelli *Azareto* e *Pigello Portinari*, i quali, assai benevoli al priore istesso, danno opera a costruire la cappella maggiore, il coro cogli stalli, la vecchia sagrestia cogli armadi ed il capitolo. Oggi di tuttociò non rimane che lo sfondo del coro e uno stemma lapideo, lo stemma Portinari all'esteriore di esso; tutto il resto è perduto: da tutto questo, però, possiamo dedurre l'epoca della ricostruzione della chiesa; essa devesi metterla poco prima dell'anno 1460, e non terminata che più tardi, giacchè nella bolla pontificia di Sisto IV (4 febbrajo 1475) ancora si accenna ad alcune cappelle da costruire.

Una conferma di quest'epoca ci proviene anche da un'altra parte. Chi si fa ad osservare la sua compagine edilizia all'interno, la sua forma ad arco acuto, il sistema delle vôlte, il modo con che i peducci delle

mediane si puntellano sulle colonne; e poi, la proporzione e la materia di queste, la rozza forma dei capitelli, sebbene già sotto l'influenza del nascente classicismo, quella pure delle basi, è colpito dalla strana somiglianza colle navi primitive della chiesa di S. Maria delle Grazie, fondata, come è accertato dalle cronache, appunto verso l'epoca anzidetta, al 1.° agosto 1465. La chiesa tiene ancora altre somiglianze che ci condurrebbero alla medesima conclusione; vale a dire, all'esteriore, il sistema poligonale delle cappelle con quelle della soppressa chiesa della Pace, cui venne posta la prima pietra al 29 ottobre 1466, e colla chiesa di S. Maria delle Grazie, presso Monza, cominciata a murare nel 1463 e terminata nel 1467. Come fosse e da chi condotta a fine questa chiesa è facile immaginarlo. È il nome di *Pietro Solari* che ci torna ancora sul labbro. È vero che dobbiamo vedere cotesto nome a traverso ai guasti onde fu orribilmente deformata, specialmente nella fronte, al principio del XVIII secolo. Nè questo solo: come non poche parti del tempio ebbero a soffrire eguali maltrattamenti, così i molti ed importantissimi suoi monumenti d'arte, che lo facevano, non che splendido, sommamente interessante per la storia artistica del paese nostro. Ma di queste e di altre cose il lettore troverà menzione nella rassegna, a cui non vogliamo tardare ad indirizzarlo.

L'abbiamo accennato nelle parole preliminari, le maggiori offese all'arte vedonsi nella fronte della chiesa. I sopraornati delle tre porte sono, infatti, testimoni dei deliri della fine del secolo XVII. Attraverso, però, all'intonaco, s'intravvedono le forme d'una grande finestra circolare; del pari, la presenza antica di occhi circolari attestano certe finestre dalle linee contorte nei lati del rosone istesso, e in alto, nelle pendenze del tetto. Non s'ingannerebbe chi immaginasse il compimento di questa facciata simile a quella della B. Vergine delle Grazie, eccezione fatta della porta unica che vi doveva essere.

Il fianco è caratteristico col suo movimento poligonale; così le finestre acute ed elegantemente slanciate, la cornice semplice, a dentelli, rilevata dalla consueta zona di calce. La grande cappella, che indica il tramezzo di croce senza troppo pronunziarlo, tiene il medesimo andamento. E questo doveva pure essere quello di tutta l'abside, costrutta, come dicemmo, a spese dei fratelli Azareto e Pigello Portinari (1468-1471), se sconsigliatamente non vi si fosse alzato il presbitero, nel 1571, dall'abate Orio. Lo stemma dei Portinari, nel centro della parete ter-

UN'ARCATA INTERNA.

minale, ci indica ciò che si ebbe di salvo.

Anche il campanile fu vittima di un'eguale disordinata manomissione. Prima del 1640 era più basso, e sormontato dal consueto cono a pigna, con sopra una gran croce di ferro e circondata ai quattro angoli da piccoli coni circolari; il casello delle campane aprivasi ad arco acuto su ciascuna faccia; l'averlo elevato, barbaramente tronco a tetto, è una gloria dell'abate Radaelli.

Nè fu la sola sua gloria: entrando nella chiesa e portandoci direttamente al maggior altare e al coro quadrato,

quanto vi si vede, tolto il prolungamento del 1571, dipinti e stucchi sono abbellimenti, come allora si dicevano, del medesimo abate, e tutto vi merita troppo la riprovazione del buon senso per arrestarvisi.

Le navi della chiesa reclamano meglio l'attenzione. Sono tre e divise da sette archi per lato della maggiore, cui rispondono verso l'esterno delle minori, sette cappelle. Vôlte ed archi seguono le simetrie acute; l'acuto lombardo, però, che volge già al circolo. Notisi il puntellare in trabalzo degli archi delle crociere sui pilastri, come alla chiesa di S. Maria delle Grazie; notisi il capitello non senza fantasia nella sua rozzezza, che tira già al composito romano, pronto a dar la mano al nuovo composito del rinascimento. Così le chiavi di vôlta figurate arieggiano per intero quelle della ripetuta chiesa delle Grazie. Cotesta architettura claustrale, nuda, rozza, austera, colle colonne appena scarpellate, e nondimanco così grande e pura nelle sue linee generali, esprimeva pur bene lo spirito ascetico del tempo, che lottava contro l'onda pagana che dilagava.

Distrutta della chiesa la parte principale, sarebbero tuttavia rimaste preziose le cappelle, tutte terminate da alte famiglie gentilizie, al tempo istesso della costruzione. Ma anche per esse gli uomini dei due secoli XVII e XVIII furono senza pietà. Ne sfuggì appena un tanto per dar cene un saggio, e lasciarci maggiore il dolore della perdita.

Intanto, nulla ci attesta l'opera interna dei fratelli *Portinari*, che si accinsero all'impresa di rimovere il coro, che prima si estendeva davanti al presbitero fino alle prime cappelle minori dei lati.

Al fianco dell'evangelo, ora chiusa sotto l'organo, era la cappella della famiglia Landriani. Secondo gli scrittori degli ultimi due secoli, sarebbe stato l'ultimo avanzo della costruzione al tempo degli Umiliati; in essa era dipinta la duchessa (?) col figlio, sei damigelle e quattro monaci Umiliati. Oggi non è che un confuso accozzamento di segni e di macchie.

Segue, piegando a sinistra, la cappella di S. Ambrogio, fatta dipingere dal senatore ducale Ambrogio Grifo, ivi sepolto nel 1493. Egli l'aveva per intero fatta coprire di pitture a fresco da *Bernardo Zenale* e *Bernardo Butinone*. Da un lato, a sinistra, erano diverse storie del santo come ministro di pace; dall'opposto, quelle del ministro di giustizia. Una vandalica mano, al principio del secolo, le asperse di bianco di calce; e non fu se non nel 1862 che, sfaldandosi in parte quel velame, lasciò denudata parte della pittura, a destra, « S. Ambrogio in vesti ed atto proconsolari, che amministra la giustizia »; la quale, comunque guasta, giova a darci una grande idea di questi due insigni artisti della scuola pittorica milanese. Quando, da ultimo, venne in luce, si leggevano ancora ai piedi del tribunale i nomi degli artisti *(opus Bernardini Butinoni et Bernardi Zenaliis de Trevilio)*; oggi sonosi appannati, come il resto della pittura. L'altare doveva portare un quadro di *Bramante;* nulla oggi che lo accenni. Vi aveva pure, nel mezzo, eretto dai presidi della Misericordia (1493), il sarcofago del Grifo, protonotario e archiatro. Era un alto parallelepipedo rettangolare cogli stemmi della famiglia negli specchi, e sostenuto da otto grifoni di bronzo. Rimosso quattro anni dopo, al fianco della cappella, e conservato fino alla fine del

secolo scorso, ora non rimane che la statua distesa sul letto funerario, che, già sovrastante al tumulo, trovasi deposta sul nudo suolo della cappella. La è cotesta una scultura policroma d'altissimo interesse: il letto, come la zimarra e la berretta del senatore consistono di marmo armandolato di Verona; all'incontro, di marmo di Carrara la testa, le mani, il libro su cui posano le maniche. L'effetto ne è stupendo e d'una verità terribile. Anche le medaglie innestate nel muro, raffiguranti lo stesso Grifo e, forse, il priore Bartolomeo da Vicenza, cui legò oltre a mille e trecento scudi d'oro, per decoro e dotazione della cappella, sono d'una esecuzione forbitissima e d'artista valente. Ci sembra di vedere in tutto ciò i primi passi di chi doveva esplicarsi intero nella statua di Gaston de Foix.

Dall'alto della parete pende una tavola a sei scomparti, di cui parleremo trattando della cappella di S. Antonio abate.

Sappiamo che la seguente cappella da lato era stata ornata nel 1474, da un capitano di giustizia, Giovanni da Bologna; ma tutto vi si distrusse alla metà del secolo XVI, come tutto andò perduto quant'era nella cappella vicina di S. Antonio da Padova, alla fine ancora del passato secolo, dov'era il tumulo dei conjugi Longhignana

STATUA DI AMBROGIO GRIFO

Ambrogio (m. 1485), Giovannina Porro (m. 1504), i fondatori della cappella, inginocchiati a' fianchi d'una immagine della Vergine col figlio. E così fu del cenotafio di marmi bianchi e neri, ancor più splendido, del conte Camillo Borromeo, cui fu data la cappella al principio del secolo XVI, ricco di bassorilievi raffiguranti battaglie, e di statuine cogli stemmi della famiglia, già sostenuto da pilastrelli ornati, lavoro che, dagli avanzi fortunatamente conservati dalla famiglia all'Isola Bella, ricorda la mano del *Busti*.

Le due cappelle che seguono ci compensano, in parte, delle tante perdute. Le prima è quella di S. Antonio abate. All'altare della medesima appartiene la tavola veduta in quella di S. Ambrogio. La cappella fu così ornata e compita, nel 1464, da Antonia De Michelotti per deporvi il marito cavaliere Mariotto Obiano da Perugia, che raggiunse dieci anni dopo. Gli scrittori d'arte sono discordi nell'attribuire la decorazione artistica se allo *Zenale* e al *Butinone* uniti, ovvero a *Vincenzo Civerchio*. Le pitture murali confrontano troppo con quanto si conosce di questo pittore, e, d'altronde, mostrano una sol mano per non vederne in lui l'autore; il quale, qui, si dimostra artista di rara vigoria di espressione e severità di concetto. Anche

la tavola dell'altare vuol essere attribuita a lui, sebbene porti segni di una minor nobiltà e larghezza di composizione. Cotesta tavola, come dicemmo, partita in sei campi, ci presenta, nel piano superiore, un « Cristo morto, in mezzo ai Ss. Sebastiano e Rocco »; sotto, nel mezzo, la « Vergine col figlio, in trono », e nei laterali, i due devoti « Mariotto e Antonia », ciascuno tenuto da un santo dell'ordine, il primo da « S. Benedetto », la seconda da « S. Antonio abate ». Le pareti recano la storia del santo eremita: miracolo di verità e di parola dipinta, quella a destra, dove spiega il mistero della Trinità; dicontro è un atto del santo che guarisce un ossesso; altre minori storie vi sono cosparse nelle medesime composizioni. Tutto il resto della cappella è dipinto dal medesimo *Civerchio:* nel timpano dell'arco, a destra, « S. Giorgio Magno tra S. Gerolamo e S. Agostino »; a sinistra, « S. Ambrogio e S. Benedetto »: poi, ne' sei spicchi delle vôlte, in nove forme d'amandole, santi e sante; e così nei fianchi delle finestre. Ma tutta cotesta parte alta s'annebbia di una efflorescenza nitrosa, che, doloroso a dirsi, minaccia in breve la distruzione di tanto prezioso avanzo della vecchia arte lombarda.

Anche la cappella che segue offre un altro esempio delle condizioni dell'arte locale nella seconda metà del secolo XV. Ebbe, nel 1486, lo stato attuale da un padre Leonardo Surata da Vercelli, canonico Lateranense e parroco di S. Barnaba nella città, che vi fu sepolto nell'anno successivo. Dedicata alla Vergine, come fu, vi si mostra, a destra, dipinto, il « Transito di essa in mezzo agli apostoli », e sopra, nella cuspide dell'arco, « Cristo circondato da angeli e fiancheggiato dai Ss. Paolo e Pietro ». Dicontro havvi lo « Sposalizio della Vergine », cui stanno sopra cori d'angeli musicanti Tra questa e la precedente havvi una certa simetria di ordinamento artistico, fino nelle figure di santi e sante onde si adornano gli spicchi della vôlta e i fianchi delle finestre; e, pur troppo! la simetria si estende pure ai guasti prodotti dall'umidore del luogo. Anche qui la confusione regna circa l'autore: si nomina il *Civerchio*, ma crediamo questo uno scambio di nome colla vicina: noi non taceremo di vedere in essa il modo d'operare del giovane *Donato da Montorfano*.

Il resto della chiesa, ornatissimo una volta, come le dette cappelle, nulla serba per l'arte se non dall'opposto lato, a destra, nella terza cappella, una tavola sull'altare data al *Luini*, ma più probabilmente di *Cesare da Sesto*, o forse anche una copia da un quadro di lui. Tien dietro, sull'altare, una tela, « S. Mauro », di *Daniele Crespi:* le pareti sono dipinte dal *Caccia* detto il *Moncalvo*.

La chiesa, poi, era ricchissima di tumuli di famiglie patrizie, oltre le nominate; citiamo, ad esempio, i Birago, i Castani, i Cotta, i Correnti, i Capra, i Ponzio, i Somaglia, i Trincheri, ecc.

L'artista non deve lasciare la chiesa senza vedere la sagrestia. È ancora un avanzo, e forse l'unico, delle costruzioni fattevi dai fratelli *Portinari*. Belle sono le mezze figurine che sostengono i pennacchi delle vele; c'è in esse il sapore, se non la mano di *Balduccio*.

Il vicino monastero, se non costrutto, fu in gran parte rifatto dai monaci di S. Benedetto. Soppressi questi con decreto 5 settembre 1771 della prima dominazione austriaca, vi si fece luogo agli orfani tolti dalla chiesuola di S. Martino, dove ora è la casa Traversi. Non restano all'attenzione dell'artista che i due cortili. Non si mancò d'attribuirli a *Bramante*. Ma una data scritta (MDIX XXIX martij), esistente già nel refettorio, e più, la memoria che furono compiti sotto il terzo regime abbaziale del padre Ilario Lanterio (1506-1511), confermano ad esuberanza quella data ed escludono il *Bramante*. Del resto, il primo di cotesti cortili, quello più adorno e meritevole di maggior attenzione, porta in fronte il nome dell'architetto: gli archi sfogati, aerei, la purezza degli archivolti di terra cotta, come tutte le modanature, le patere circolari nei pennacchi, i piani intermedi ai rilievi, come il fregio, intonacati e dipinti, ci fanno correre colla mente al portico della Madonna di S. Celso e alla cupola della Passione, e quindi a *Cristoforo Solari*. Gli artisti veggano e confrontino.

Il secondo cortile, buono nelle linee generali, volge alla decadenza nelle particolarità, e ci porta a trenta anni dopo, in cui dovette essere condotto a termine. Nessuna notizia, peraltro.

S. M. INCORONATA.

Sul luogo, prima del 1445, stava una piccola chiesa, detta S. Maria di Garegnano, e dipendeva dai padri Eremitani di S. Marco. Un padre Pietro Liceto da Siena, dell'ordine medesimo, che, in quel-

l'anno, predicava in S. Tecla, ebbe il primo pensiero di istituirvi una casa conventuale dell'ordine degli Agostiniani osservanti. Ne fece egli stesso richiesta al pontefice Eugenio IV, a nome della Congregazione medesima di Lombardia. Assentivano, pure, i padri di S. Marco, ad istanza del cardinal Tarciense delegato dal pontefice, e stipulavano la concessione, con atto notarile dello stesso anno del 29 maggio, ai padri Giorgio da Cremona, Giovan Rocco da Pavia e Giovanni da Novara. Una prima donazione d'un Nicola da Lissone permise le prime fondamenta della fabbrica. Non le era, peraltro, mutato ancora il nome primo, quello di S. Maria di Garegnano.

L'edificio poco, però, progrediva: quando il padre Giorgio, l'uomo più adatto all'impresa e di costumi specchiatissimi, se ne fece il principal promotore. Nel 1447, già era riuscito a raccogliere mezzi per la fabbrica, e ci resta la memoria, avere egli donata la chiesa di quattro libri di coro, scritti da *M. Giacomo da Caponago*, pel prezzo di cento ducati. La fortuna però non gli sarebbe stata molto propizia in quei momenti di rivolture popolari se gli eventi non avessero, nel 1450, portato Francesco Sforza sul trono di quel ducato, che fu il sogno della sua vita, siccome erede della linea Viscontea, per diritto della consorte Bianca Maria.

Il padre Giorgio Laccioli, che tale n'era il vero nome, seppe abilmente approfittare di queste circostanze. Per intermezzo di Bianca, signora di Cremona, che lo aveva nelle sue grazie come suddito devoto e ben affetto, ottenne dal nuovo duca di dedicargli il tempio sotto il titolo di S. Maria Incoronata, allusione cortigiana alla corona da lui cinta. Ne ebbe in ricambio, com'è facile immaginare, larghi sussidi per la chiesa

e pel convento. Conosciamo le somme in denaro che, dal 1450 al 1458, egli fece pagare; oltre di che diede una vasta estensione di terreno pubblico, allora a prato, verso il lato di nord, che, nel 1560, costruendosi il baluardo spagnuolo, fu in gran parte ritolto.

Il tempo e più ancora l'incuria degli uomini, lasciarono smarrire la pietra ond'era accennato il fatto della dedicazione, già sulla porta a sinistra della chiesa. Essa designava l'anno 1451, quale data della costruzione della chiesa, e il B. Giorgio fondatore del monastero; cose alquanto in contraddizione, per vero, con quelle premesse, onde ci è lecito credere che fosse posta alcune decine d'anni dopo l'avvenimento.

Ma, singolare a notarsi, questa chiesa non rimase sola. Con pensiero delicato e nuovo, dieci anni dopo, Bianca Maria volle costrutta, dal lato di mezzodì, presso alla chiesa del consorte, un'altra in tutto eguale, anzi congiunta per modo da costituirvi internamente due chiese in una, solo serbando, così nell'esterno come all'interno, un certo qual parallelismo a guisa di forme gemelle. Ella dedicava, all'atto istesso, come già da più anni aveva in animo, la costruzione a S. Nicola da Tolentino, e al modo con che era scritta la fondazione del marito, volle incise sulla porta a destra la donazione e dedicazione da lei fatta. Essa vi appariva accaduta il 10 settembre 1460. Anche questa pietra ebbe la sorte infelice dell'altra.

Così l'unione, o meglio l'accordo conjugale di Francesco e Maria si trovò raffigurato nella doppia chiesa che tenevano appajate eguali fronti, e per ciascuna una porta, le due diverse accennate, e dentro, egualmente compartite e terminate in forma di abside.

La fabbrica durò quasi quarant'anni, dal 1451 al 1487: epperò, i sussidi dei due duchi non dovettero bastare

al bisogno. Allora, come oggi, in un'impresa ardua e resistente, si ricorse a più d'un partito per trarne mezzi finanziari. Nel 1445, il primo fondatore aveva ottenuto dall'arcivescovo Enrico Rampini il diritto di questua: nel 1452, il nuovo fondatore ebbe da Francesco quello di ereditare. Con ciò, colle sostanze di molti confratelli dell'ordine e colla facoltà di costituire presso la chiesa cappelle sepolcrali di famiglia, in breve i padri dell'Incoronata poterono fare della loro doppia chiesa una delle costruzioni religiose, se non più opulente, certo delle più originali ed artistiche della città.

Ci sentiamo in obbligo di ricordare, a questo proposito, il largo dono di beni e altri lasciti venuti per testamento al monastero dall'arcivescovo Gabriele da Cotignola, fratello germano di Francesco Sforza, che, già frate nel medesimo convento, morto nel 1457, volle essere sepolto nella chiesa. E cotesto moto di lasciti testamentari per fondazioni di cappelle a tumulazioni di famiglie, per istituzioni perpetue di preghiere annuali e quotidiane a commemorazione di defunti, fu la grande fonte di rendita delle chiese nostre per quasi tre secoli, e cominciò quasi subito pel nuovo monastero dell'Incoronata. Abbiamo su di ciò ricordato l'arcivescovo Gabriele Sforza, ci giova, qui, aggiungere le famiglie milanesi dei Bossi, dei Tolentini, dei Colli, dei Landriani, dei Visconti, dei Simonetta, dei Piola, dei Casati, ecc.

Nè a costoro soltanto deve il monastero il suo essere: favorito da papa Calisto III (1457); privilegiato da Galeazzo Maria (1472 e 1474); donato d'una casa e d'una piazzuola davanti alla chiesa, da Lodovico il Moro (1497), di terreni pubblici da Lodovico XII (1503), di concessioni da Carlo V (1536 e 1539),

potè attraversare i primi secoli nell'abbondanza e nel lusso.

L'abbondanza è tuttodì testificata dai libri, benchè pochi ci sopravanzino, che, fino dalla metà del XV secolo, registrano rendite numerose e possessi di case e di fondi rurali per ogni intorno. Le memorie del secolo XVII ci parlano ancora di deliziosi giardini, di un comodo monastero, secondo un disegno antico. Oggi il delizioso giardino è una landa senza vegetazione, ed aspetta che sulla sua area sorga l'edificio d'una dogana centrale; il monastero, comodo ed elegante, ha perduto ogni contrassegno che lo distingua da una lurida caserma militare, al cui uso fu rivolto dopo la soppressione del convento, avvenuta nel 1798.

Ci resta adunque null'altro al presente che la gemina chiesa. Ma quanto mutata dalle forme della sua origine! Noi la vedremo, esaminandola parte a parte: intanto qui vogliamo notate alcune cose generali.

La chiesa era costrutta nello stile acuto, e formata così all'interno come all'esterno di terre cotte a rilievo, secondo il principio claustrale del tempo. Le alterazioni recativi, sotto il nome di restauri, da un padre Sommariva, nel 1654, quelle ancor peggiori sopraggiunte, non sono molti anni, nel 1827, hanno cancellato pressochè interamente l'antico aspetto interno. Dell'esterno lo strazio non fu meno inverecondo e spietato; ma resta pur tanto per giudicare della forma e del genere della costruzione, che doveva essere delle più fiorite ed accurate. Cotesta ricerca tendente all'elezione ed all'eleganza si stringeva, per altro, esternamente alla seconda delle chiese, quella eretta per Bianca Maria nel 1460, di cui oggi abbiamo a nudo il fianco e l'abside. Nessun nome

d'architetto, malgrado accurate ricerche fatte. Ma non è impossibile intravvederlo dopo che ci fu tramandato quello della ricostruzione della chiesa del Carmine, conservatoci dalla Cronaca del Fornara. Sono troppo evidenti le rassomiglianze delle particolarità, delle cornici e di altre membrature. Non esitiamo pertanto a pronunziarne il nome probabile, in quel *Pietro Solari*, che già mettemmo innanzi per S. Pietro in Gessate.

Dopo tutto quanto si disse, per renderci ragione delle circostanze che hanno condotto all'erezione di questa chiesa, non ci rimane che di vederla materialmente, non dissimulando sin d'ora che, dopo tanto prologo, più d'una delusione dovrà colpire l'osservatore.

A chi si pone davanti il doppio prospetto della chiesa non può balenare l'idea dell'antico suo splendore. Invece delle porte ad arco acuto di terra cotta, a fascia piatta, orlata di modanature, trova, oggi, due piccole porte ad architrave orizzontale, giusta lo stile delle comuni porte classiche: in luogo di due lunghe finestre acute per ciascuna porta, come quelle, ad esempio, della fronte di S. Maria delle Grazie, incontra una grande finestra semilunata al modo romano; delle torricciuole a sembianza di piccoli campanili sui pilastri estremi non resta segno, e la fronte di schietto mattone è scomparsa sotto un intonaco di calce bruttamente listato. Dell'antico rimane superstite il doppio vertice del tetto e la sua incorniciatura frangiata d'archetti tripartiti; il contrafforte centrale che accenna alla divisione delle due fronti, ed uno stemma visconteo vigorosamente intagliato nel marmo.

Ecco, delle due chiese fondate dai conjugi Sforza, nel maggiore momento della loro fortuna — quella a sinistra, da Francesco, e nel 1451 sacrata alla Vergine Incoronata; a destra l'altra, da Bianca Maria, e dedicata, nel 1460, a S. Nicola da Tolentino — quanto oggi si mostra al passeggiero.

Dal fianco meglio si comprende ancora e il merito dell'opera e il presumibile suo autore, quel *Solari*, di cui facemmo già cenno. Per vederlo nella sua originalità, conviene, coll'immaginazione, spogliarlo delle nefande manomissioni; aprire le finestre otturate, chiudere le nuove aperte a controsenso, rimettere le declinazioni del tetto al piano primitivo; ed allora, appare in tutta l'eleganza l'opera laterizia, il disegnarsi e il risaltare poligonale delle cappelle, come a S. Pietro in Gessate, come alla soppressa chiesa della Pace, là numerose, qui limitate al numero di tre, rinfiancate agli an-

goli da pilastrelli lievemente sporgenti, coronati, come tutto il movimento spezzato della muratura, di una corona d'archetti intrecciati e trifogliati: e le cappelle illuminarsi nel fondo da una finestra circolare riccamente modanata alla sua insenatura. L'abside si conforma perfettamente allo stile: un mezzo ottagono, rinserrato agli angoli da contrafforti, illuminato ai fianchi da lunghe finestre a fascie alterne, piane e modanate. Questo il lato meridionale della chiesa di Bianca Maria. Più in là s'intravvede la chiesa sorella di Francesco, ma senza ornamento di sorta. Il campanile

ABSIDE.

sorge nell'angolo interno di congiunzione delle due chiese, basso, umile, sormontato da un cono a superficie di pigna. Lo stile della decorazione è in tutto rispondente alla parte di fabbrica più in vista, la prima descritta.

L'interno della doppia chiesa, quasi due navi eguali messe a paro, ci dimostra mantenuto l'organismo d'origine, ma perduto quel modesto e acconcio splendore di forme e di particolarità che fanno così attraenti, come un'opera d'amore, le costruzioni religiose del tempo. Vi si vede, tuttavia, il girare acuto degli archi;

i larghi e bassi campi di vôlta, sostenuti dalle crociate nervature, rannodate ad una serraglia circolare intagliata di figurine di santi. La disposizione delle cappelle è pure l'antica: tre per lato, ed una per ogni abside, e, quindi, due i maggiori altari. All'incontro, i pili tondi, probabilmente a corsi alterni di mattoni e di selce, sono bruttamente fasciati da murature angolari: le vôlte degli archi tramutate in forma di sesto intero: le finestre antiche chiuse, come già vedemmo di fuori: e, così, il ristauro del 1652-54, del padre Sommariva, appare avere invaso il meglio, anzitutto gli altari, con forme goffe e contorte. Nè fu il solo ad aggravarsi sulla chiesa; due altri se ne vedono succedergli; uno nel secolo scorso; il terzo, peggiore, nel secolo presente, quest'ultimo del 1827, con cui furono particolarmente bruttate vôlte e pareti e rifatto qualche altare in onta al secolo riparatore.

L'antica ricchezza d'arte è, adunque, tutta perduta. Le stesse pietre tumulari e le lapidi scolpite, impronte di tanti tesori portati alla chiesa, furono certamente in parte perdute, in parte tramutate di posto e acconciate disordinatamente nelle prime due cappelle laterali a destra e a manca.

In quella di destra sono infisse due lapidi: prima quella di un Giovanni Bossi, letterato egregio, morto nel 1492: il ritratto a profilo nel vertice circolare ci sembra lavoro giovanile d'uno de' *Busti*. Dicontro, è l'altra lapide di Luigino Bossi, guerriero e consigliere insigne, intimo di Francesco Sforza, caduto sotto Ghedi nel 1453.

Delle pietre sparse per la chiesa, molto maggior numero è quello raccolto nella prima cappella a sinistra, dove sta il battistero. Prima, una lapide posta, nel 1529, al mercante Francesco Cusano ed alla moglie Laura Securi, con stemma tenuto da due putti scolpiti in marmo, di *Francesco Briosco*. — Altra delle due consorti del prefetto Borrino Ghisi, Battistina Ghisi e Maddelena Pietra. — Più grande di tutte, la pietra tombale dell'arcivescovo Gabriele da Cotignola, fratello del duca Francesco: egli era dell'ordine istesso dell'osservanza di S. Agostino cui apparteneva la chiesa, che vuolsi da lui consacrata: morì il 12 settembre 1457. La pietra, tolta dal suolo della chiesa, parci trovar si dovesse sotto l'arco che divide i due ingressi; è di marmo del Duomo: lo stile acuto ne è il medesimo, come il modo di lavoro. Non faremo induzioni, per quanto ovvie ci si affaccino. — Superiormente alla grande, sta la piccola lapide a Matteo e Polissena Bossi, posta loro dal fratello Gio. Antonio dopo la morte del padre (1500). I lineamenti di profilo a rilievo, a faccia a faccia, dei defunti genitori, a modo di stelo romano, vi sono rappresentati: queste teste sono condotte con squisita carnosità e diligenza di parti. Vi è una mano facile, ma giovanile. A riscontro vi sta quella dello stesso Giovanni Antonio e della consorte Angela Bazzi, posta loro dal figlio Nicola nel 1526. Anche qui è mantenuta la medesima simetria: sonvi di profilo i ritratti dei conjugi; ad alto rilievo però, e di un'arte consumata ed altissima, tanto sono stupendamente modellate nel marmo quelle due teste: impossibile, vedendole, non sentire il magistero con che è condotta la testa del Gaston de Foix: opera dei *Busti*, — quale dei due chi può dirlo? — certo è d'un ingegno potente e maturo.

Poco lungi, sulla vicina parete, havvi la lapide del condottiero d'eserciti, Antonio Landriano, con medaglia del defunto: è opera della fine del secolo XV e di scarso interesse per l'arte. Invece di grande lo è il monumento, benchè piccolo, che lo precede, di Giovanni Tolentino, senatore e cavaliere cesareo, postogli nel 1517. Il monumento è composto di marmi bianchi e neri: questi vi disegnano specialmente le modanature. Di figure vi si hanno due putti che tengono una face rovesciata a' fianchi della lapide, ed una piccola Pietà a' piedi di essa. Bella vi è, soprattutto, l'ornamentazione scolpita di rilievo nel marmo bianco ai pilastrelli laterali, nel piedestallo e nello zoccolo. I piccoli ornati nei primi e le larghe foglie di acanto apposte all'ultimo, non meno colla forma che col concetto ci richiamano all'urna della Passione e a quella del vescovo Bagaroto, nel Museo Archeologico. Non temiamo d'affermarla opera d'*Andrea Fusina*. Al carattere semi-pagano della composizione, s'acconcia l'iscrizione latina affettuosissima e di un sapore affatto Virgiliano. — Nessun dipinto degno d'osservazione.

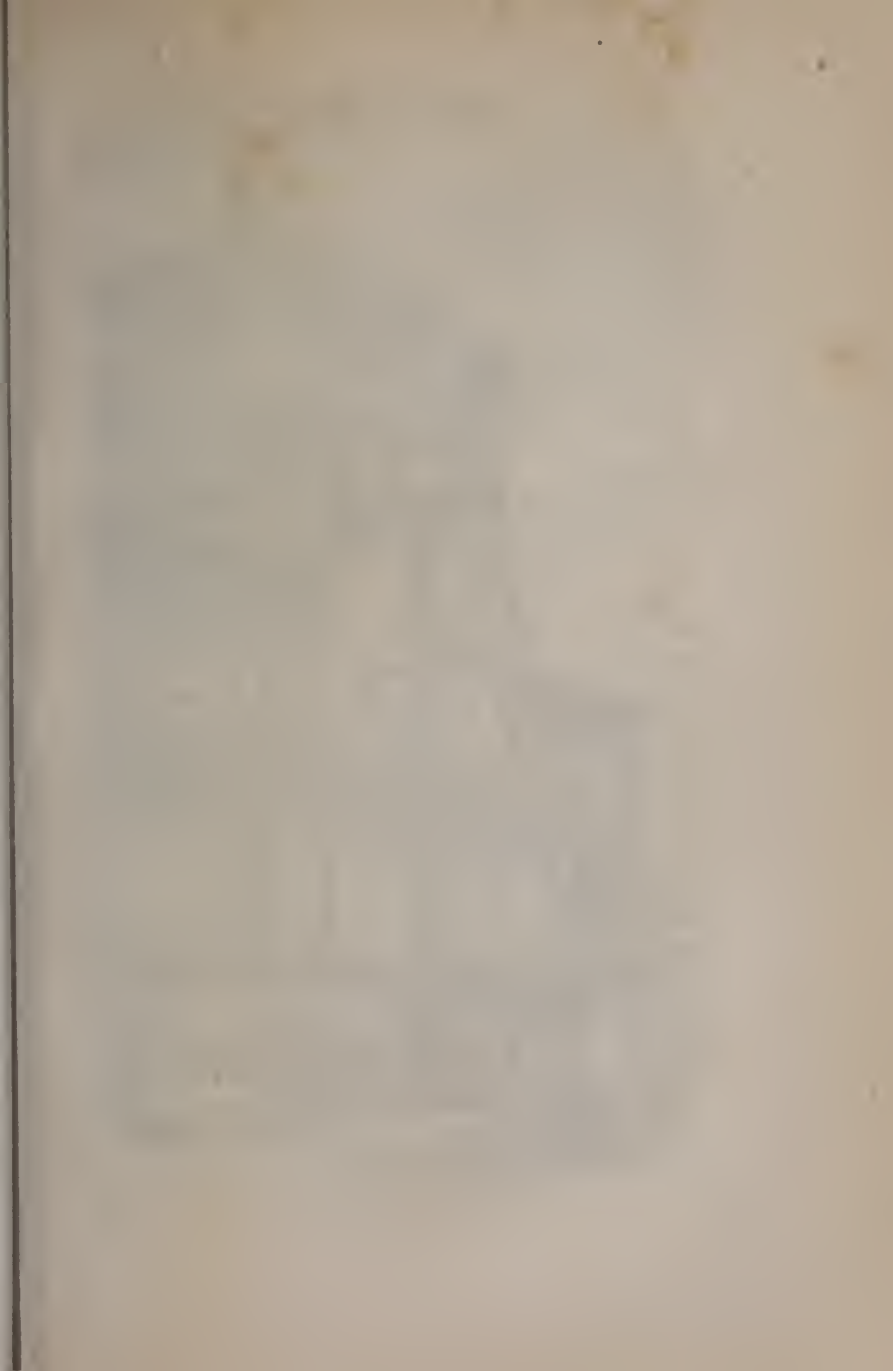
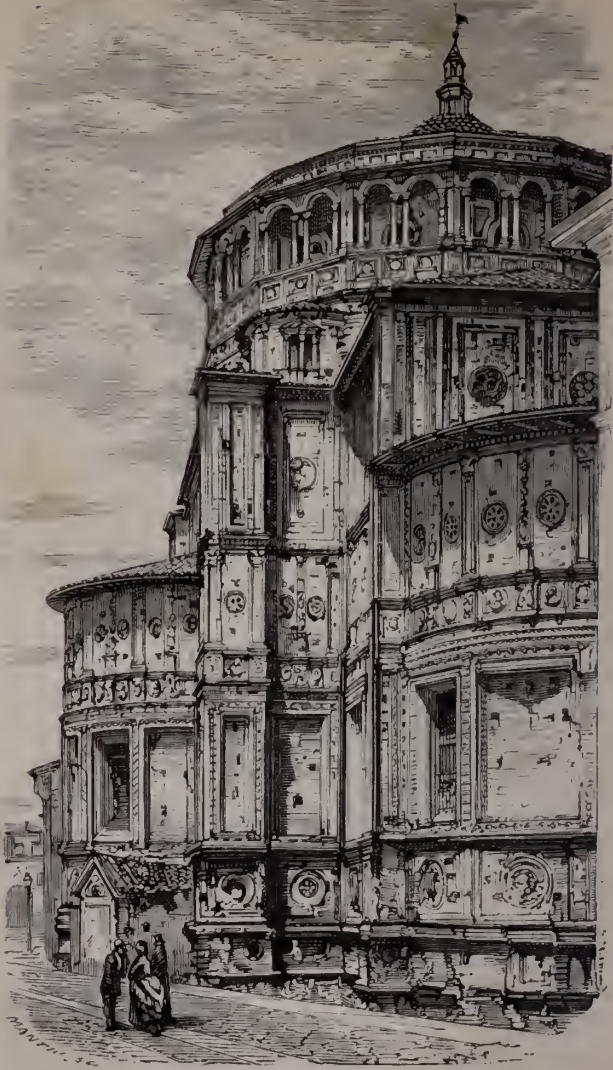
S. MARIA
DELLA PACE.

Ancora una chiesa soppressa! — e soppressa malauguratamente al principio del secolo (8 giugno 1805), quando cominciava a nascere tra noi il senso di conservazione delle cose monumentali; mentre poche chiese, al pari di questa, meritavano siffatto titolo. Architettura, pittura, scultura si davano la mano per farla un gioiello; ora è tramutata in lurido tugurio ad uso di magazzeno e di stalle.

Ad attestare quanto diciamo, ci verrà incontro, nel libro, più d'un'opera d'arte, avanzo della sua distruzione, ricoverata nella Pinacoteca e nel Museo Archeologico; qui, su di essa non ci rimane che una parola circa la parte architettonica; ed anche questa limitata alla sua parte esteriore, perciocchè il fatale XVII aveva già fatto strazio della sua architettura interna, mediante uno di que' ristauri teatrali con cui

hanno vestito in maschera del tempo molte delle più interessanti costruzioni nostre ecclesiastiche.

Una linea di storia. — Un Amedeo, cavaliere portoghese, assunto poscia all'ordine dei beati, aveva costituito, nella seconda metà del secolo XV, una delle tante famiglie Francescane che pullulavano allora. I suoi sforzi per mettere pace tra i cittadini fecero adottare il titolo di Pace alla congregazione, e quindi alla chiesa. Ben accetto, cotesto frate, a Galeazzo Maria Sforza, ebbe da lui tutte le comodità per elevare dalle fondamenta chiesa e chiostro in questo luogo, allora fuori di città e poco men che deserto. Nella data certa della sua erezione, il 1466, l'anno istesso in cui Galeazzo Maria cadde trafitto, sta il principale suo interesse per l'arte, mancandole il nome dell'artista-architetto, perito certamente col libro chiuso deposto dal padre Amedeo, nel 1482, e al certo vittima dell'incendio, che consumò la libreria dei Minori Osservatori di Sant'Angelo nel 1746, cui, al principio del XVI, i frati della Pace erano stati uniti. Non rimangono, adunque, che i lineamenti architettonici da interrogare, e questo faremo nelle parole di nota sul luogo che seguono.

La facciata, assai semplice, ci rivela tosto a qual genere di edifici la chiesa appartenesse. Ancora una volta ci è dimostrato che nel 1466, cui ci sentiamo trasportati, l'arte acuta e la materia laterizia predominavano negli edifici claustrali. La fronte a due soli pioventi, tenuti agli angoli da due contrafforti, offre per tutt'ornamento, all'alto, tre torricciuole, di cui la centrale è sparita. Una grande finestra circolare al centro, due finenestre acute ai lati, inferiormente, e la porta unica, compievano la fronte, se aggiungiamo l'anagramma radiato di Cristo, dipinto tra la cuspide del tetto ed il rosone. Sulla porta non è possibile osservazione alcuna, deformata per intero nel secolo XVII. Ma le finestre tutte accusano un profilare che conosciamo, un sistema di intonachi parziali, che è una parte così semplice e così caratteristica dell'arte acuta lombarda. Se poi giriamo il fianco, il sistema scaccato, a sega, delle cappelle che vi escono poligonali ed aperte ad arco acuto sui lati, ci fanno aggiungere subito que-

ABSIDE DI S. MARIA DELLE GRAZIE

sta costruzione a quelle di S. Pietro in Gessate, della B. Vergine Incoronata, cui è conservato il medesimo sistema laterale ad angolature, ed a quella di S. Maria delle Grazie, pel sistema del profilare le aperture e dell'intonacarle a cornice; il quale sistema qui ci si svela ancor più spiccato e tipico coll'accessorio della corona de' soprarchi di rilievo.

Dell'architetto di coteste chiese, riattaccandoci alla cronaca di quella del Carmine, abbiamo già pronunciato il nome; qui non ci resta che ripeterlo, *Pietro Solari*. Artista che deve avere dominato nel paese nostro, dal 1450 al 1480, per le costruzioni claustrali, perocchè le sue impronte, di una squisita temperanza, di una grazia ingenua e spiritosa, s'incontrano non che nelle chiese della città, in molte della campagna, ed altresì in parecchie case nostre.

S. MARIA
DELLE GRAZIE.

I padri Domenicani, che qui posero la loro sede e che acquistarono più tardi celebrità grandissima per le opere d'arte di cui la buona fortuna li fece depositari, vennero dalla casa principale di Lombardia, detta di S. Apollinare di Pavia. Chiamati da diversi cittadini nel 1458, ebbero fin da principio in dono dall'abate di Miramondo la casa del monastero di S. Vittorello all'Olmo, fuori di porta Vercellina, allora deserta di monache. Pare che il luogo loro non convenisse, perchè, dopo non breve maneggiarsi, col sussidio d'alcuni patroni, specialmente della famiglia Taeggio, presero la risoluzione d'acquistarsi un terreno più propizio. Il luogo di loro preferenza, allora occupato in parte dalle milizie ducali che vi tenevano i loro quartieri d'inverno, era dell'abate di S. Ambrogio e posseduto ad enfiteusi dal conte Gaspare Vimercato, generale delle armi dello Stato; il quale, oltre di ciò, vi aveva vicino la propria abitazione. Richiesto il conte della cessione del luogo, non solo aderì,

ma assunse sopra di sè e il continuato pagamento dell'enfiteusi, e le spese dell'edificazione del convento e della chiesa. La cessione solenne, coll'assenso del duca Francesco e dell'abate di S. Ambrogio, avveniva ai 5 del giugno del 1463, alla presenza dei rappresentanti delle altre case domenicane dipendenti dal vicariato di Pavia, cioè di quelle di Como, di Bergamo e di Vigevano. Nonostante l'obbligazione del conte, il canone livellario fu redento dai padri Domenicani: onde, coll'assistenza del Vimercato, la chiesa fu cominciata nel seguente anno, a partire dall'ala di dormitorio aderente alla cappella detta del Rosario. Due anni dopo, il 1.° agosto 1465, si ponevano le fondamenta del tempio, e, in quell'occasione, gli veniva dato il titolo di Santa Maria delle Grazie, a motivo della vetusta cappelletta ivi esistente, e ciò in luogo di quello di S. Domenico, con cui la si designava diggià. Quello che meglio giova sapere è che, tra il conte, ambizioso di elevare una costruzione ricca ed eletta di forme, e frate Jacopo Sestio da Milano, che ne era l'operaio, o, come da noi dicesi, il fabbriciere, durato in carica ventidue anni, il quale insisteva sulla necessaria umiltà e povertà del luogo, le controversie duravano incessanti. Il conte vinse in gran parte e la chiesa fu coperta di vôlte, benchè cupe e melanconiche, dove il frate voleva le tavole.

Ma in questo mentre il Vimercato, settantenne, scendeva nella tomba (novembre 1467), un anno dopo dell'amico e signore suo il duca Francesco, cui aveva contribuito a dar la corona del ducato; e spegnevasi lasciando l'edificio imperfetto e, per condurlo innanzi, la somma di seimila scudi. A frate Jacopo da Sestio, adunque, il merito d'averla condotta a fine. Come

la finisse ignoriamo, ma guardando alla chiesa di S. Pietro in Gessate, che teniamo creazione del medesimo architetto, possiamo farcene un concetto; laonde certamente a modo claustrale com'era incominciata. Meglio andiamo accertati che il tetto e il pavimento, nel 1482, col sussidio donato da Giovan Galeazzo, assenziente lo zio Lodovico, ebbero l'uno la copertura e l'altro l'ammattonato.

Com'è facile persuadersi, chiesa e convento avevano proceduto molto a rilento, contro il gusto architettonico, allora rinascente, dell'antichità pagana penetrata nei claustri. Si desiderava un rimedio; e l'ebbe da Lodovico, che, assicuratosi appena il possesso del ducato, fece di questa chiesa e del convento l'oggetto della sua predilezione. Già il Vinci meditava, per ordine di lui, la pittura pel refettorio, allorchè, interpretando, con miglior fortuna e fermezza d'animo, i sensi dell'amico e fondatore conte Gaspare Vimercato, incoraggiato dal priore padre Giovanni da Milano, fece demolire della chiesa la cappella maggiore ed il coro, i quali, in continuazione alla triplice nave, non giungevano oltre il quadrato su cui reggesi l'esistente cupola; e li costruì di nuovo, allargandosi per ogni verso, ma specialmente nella direzione dell'asse longitudinale, un vent'otto braccia (metri 16,80), elevandovi la cupola, oggetto della nostra ammirazione. La prima pietra del rinnovato edificio fu solennemente benedetta dall'arcivescovo Antonio Arcimboldi il 29 marzo dell'anno 1492.

Senza un luttuoso avvenimento, la fabbrica, che procedeva assai lentamente per la difficoltà dei lavori, sarebbe giunta a noi ben più imperfetta di quello che oggi si mostra. La morte della duchessa Beatrice d'Este (2 gennaio 1497), dal consorte desolatis-

simo deposta nel coro del tempio entro una triplice bara, dove erano già tumulati i due bambini, Leone e Bianca, i segni d'onoranza grandissimi e di compianto dati dalla famiglia monastica, cui era allora priore il padre Bandello, amico personale del Moro, ne scossero la fibra già troppo travagliata, e lo indussero a donare alla fabbrica, non solo il lauto latifondo della Sforzesca, ma a ripigliar con ardore i lavori languenti. Vuol essere attribuito a questa circostanza la edificazione del claustro di fianco che precede la sagrestia con camere laterali per custodirvi di notte i tesori ivi raccomandati; perocchè giova pur dire, che, oltre alle campane, oltre ai libri corali d'insigne perfezione e leggiadria, di cui più d'uno portava le impronte delle armi ducali, l'aveva egli dotata di vasi sacri e di paramenti di grande ricchezza; i primi, pochi anni dopo, da lui stesso richiesti per far fronte alle spese di guerra, con promessa, ritornando vittorioso, e di rinnovar questi più ricchi e più splendidi, e, qual'era già intendimento suo, di terminare la chiesa come aveva innoltrata l'opera della tribuna. Ma col resto andarono perduti, nella maggior parte, i paramenti, avvegnachè, invanamente, spediti in Francia onde riscattarlo dalla prigionia.

Questo la storia e le cronache del convento: e questo, senz'altro, ci narra pure la costruzione istessa. Il piede della chiesa, di stile acuto a forme basse e grevi, si trova, diffatti, violentemente interrotto nel suo incontro colla vasta massa della tribuna, alta, aperta, ad arco tondo, dettata con principii affatto diversi da quello della nave che la precede. Anche l'aspetto decorativo, egualmente fondato sulla terra cotta, si mostra ispirato da un concetto ben diverso, appena pongasi a fronte la cupola e l'alta parte della chiesa colla bassa e

la facciata. Qui, è il mattone nudo che ne segue e ne caratterizza l'organismo; poche cordonature alle finestre, un intreccio d'archetti al labbro del tetto: più oltre, sovrabbondano le fasce, le riquadrature, i modini; là, è la terra cotta che si presenta non più come un elemento costruttivo, ma come un succedaneo alla scultura; onde una superfetazione di intagli e di rilievi, una foresta di colonnine e di candelabri, una profusione di medaglie e di targhe ornate di figure e di emblemi, e sopratutto, alla lunga finestra quasi a feritoia, sostituito l'aperto rettangolare dalle forme profane; quindi, il genio della gaiezza e della leggiadria disinvolta, sottile, fiorita, che contrasta colla rigidità claustrale del primo tratto. Tanto bastarono poco più di vent'anni per mutare faccia all'arte, nella seconda metà del secolo XV!

Chi sia stato l'architetto della prima costruzione, chi quello della nuova, da nessun documento ci è attestato. Possediamo il nome del padre Sestio, siccome quegli che tenne la sovrintendenza generale della fabbrica dai primi anni al 1493, epoca della sua morte, conosciamo i nomi di tre valenti conversi mandati dalla casa religiosa di Pavia per affrettar l'opera, *frà Giorgio da Soncino, frà Bartolomeo da Chiari, frà Antonio da Milano,* ma non ne sappiamo dippiù. Nella parte anteriore sono bensì i modi di *Pietro Solari,* che ci si affacciano; ma quanto alla parte della cupola, non un indizio. La volontà del Moro fece tutto. La cronaca del padre Gattico, autorevolissima dopo la perdita della maggior parte dell'archivio, scritta al principio del XVII secolo colla scorta dei libri del convento, ci narra che il Moro all'opera provvedesse col *parere di peritissimi architetti.* Come si accreditasse dopo di lui, e ancor più nei due secoli successivi fino a

noi, che si debba la nuova costruzione a *Bramante da Urbino*, è facile indovinarlo quando in difetto di un nome sicuro, volendone pur uno e singolare, si drizzava il pensiero al favorito di Lodovico il Moro. Nondimeno, scrittori assennati, come il Pungileone, accennano *Bramante* soltanto essere stato consultato, come fu consultato pel Duomo, e confermano l'intervento di più inventori e di più mani. Non è per nulla difficile d'ammetterlo: d'altronde, questa si riscontra più volte essere stata la linea di procedimento del Moro nelle sue fabbriche. Circa l'intervento e la preponderanza dell'*Urbinate* in alcune parti non potrebbe venir disconosciuta, come nelle esedre appoggiate al cubico basamento della vôlta maggiore a quelle superiori ad esso in direzione diagonale, e nella forma istessa di questa emisferica vôlta ornata di lacunari anellati, quali si riscontrano in altre sue fabbriche; ma è altrettanto ripugnante il credere che nell'arte sua così misurata, elegante e concatenata siasi lasciato indurre a quella massa turrita, a quell'abuso di piani sovrapposti e di specchi rettangolari e circolari, di finestre non sempre ordinate a modo; infine, a quella intemperanza di medaglie e di ruote traforate, a quella minutaglia ornamentale, elegantissima, ma tormentata, senza riposi architettonici, da farlo credere piuttosto il lavoro d'un cesellatore, come poteva essere il *Caradosso* o alcuno della sua famiglia artistica.

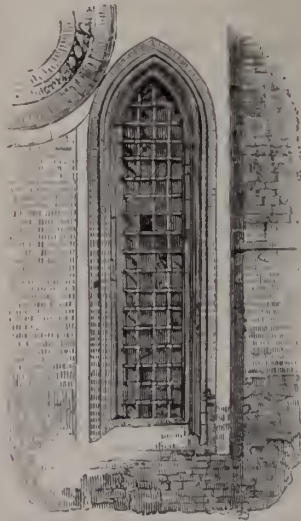
Donde l'eterogeneità di forme e di stile, perchè l'imperfezione della costruzione deve ormai essere chiara al lettore; la quale possiamo, quindi, credere d'avere dinanzi come fu lasciata dal Moro nei primi anni del secolo XVI.

Ai soccorsi regali della dinastia Sforzesca sopravvennero, è vero, quelli delle famiglie patrizie e dei ric-

chi privati sotto le forme di istituzioni di cappelle o di depositi mortuari delle famiglie. Cominciano, col 1501, i Quartari, cui succedono, durante il secolo, i Faruffini, i Visconti, i Della-Tela, i Gallarati, i D'Adda, i Marliani, i Busca, i Sormani, gli Olgiati, i Canobbio, i Dossi, i Zanca, i Borromeo, i Decapitani d'Albairate, i Sauli; e, per dir tutto, ad oltre centosettanta vi ascendevano nella chiesa i sepolcri insigni, fra cui vi aveva quello del pittore *Bernardino Zenale* e del figlio *Gerolamo*. La pia istituzione del Santo Spino o, come poi si chiamò, di S. Corona, vi manteneva la cappella pel deposito mortuario de' suoi rettori, la quarta a sinistra dell'entrata, ornata delle pitture di *Gaudenzio Ferrari* e della grande tela di *Tiziano*, la « Coronazione di spine », che nel 1652 si tentò di riprendere per farne offerta al re di Spagna, e che Francia repubblicana ci rapiva nel 1796. Ma nulla di tuttociò valse a ridar vita e ordine all'edificio imperfetto. Gli entusiasmi religiosi erano sbolliti; rimanevano le paure.

Intanto, tribuna e cupola minacciavano rovina, malamente connesse come erano state al tronco delle navi. Nel 1598 ebbero un primo ristauro, che, pel tempo che correva, convien giudicarlo ottimo, giacchè solo un vent'anni sono se ne imprese uno, ma questo tutto esteriore al tamburo, testimonio che maggiori pericoli, circa la sua saldezza, non si erano manifestati.

L'ordine monastico, grado grado scaduto di credito e d'importanza, benchè avesse raccolto presso di sè le funzioni del Sant'Officio, si spense sotto le soppressioni della Cisalpina nel 1799, e pur troppo il tempio rimase abbandonato a sè stesso, non essendogli state concesse le funzioni parrocchiali.

Il Comune, risorto a vita libera, nel 1864 spazzò via le casipole a ridosso dell'abside, ma l'aspetto rovinoso di quell'elegantissimo basamento resta spettacolo mortificante, come ne rimangono in condizioni non meno deplorabili e presso a smarrirsi del tutto ben altre parti preziose, che la descrizione, cui ormai dobbiamo accingerci, ci obbligherà di mettere in vista.

FINES TRA ACUTA DEL FIANCO.

La fronte del tempio tiene aspetto affatto monastico, a due pioventi di tetto, benchè ai lati si dimostrino quattro, secondo la diversa altezza delle navi. Il mattone schietto ne forma il paramento: ma i segni sono troppo manifesti dei tempi diversi venuti a porgergli il suo contributo artistico. Al primissimo tempo spettano la cornice ad archetti, all'alto, le belle finestre circolari, e al basso, le quattro ad arco cuspidale dalle elegantissime e ben modanate strombature; due di esse andarono perdute coll'applicazione delle porte minori. Anche la porta centrale della prima costruzione fu sostituita da quella che oggi vediamo. Questa è opera di suprema eleganza contemporanea alla ricostruzione della cupola, ed una delle

ultime del *Moro*, onde appare in gran parte imperfetta. Consta d'apertura rettangolare sormontata da arco pieno, al che corrisponde un baldacchino alquanto sporgente e sostenuto da due colonne isolate. Se v'è cosa che possa concedersi allo architetto d'Urbino è questa principalmente; porta tutti i caratteri del suo sentimento largo, semplice, vario, le anellate colonne, l'accoppiamento di marmi diversi, le proporzioni elette, come elettissime alcune parti decorate da medaglie marmoree ricordanti le cesaree, innestate nello zoforo, il getto di fiori e foglie delicatissimi intagliati nei so-

MEZZ'ARCATA INTERNA.

stegni marmorei della porta; in cui stanno, entro piccole targhe, le insegne, oggi scalpellate, del duca costruttore; a sinistra, la biscia inquartata coll'aquila dell'impero; a destra, la pennellessa, sua personale impresa. La pittura nel timpano, copia di qualche antica e preziosa, che si voleva di *Leonardo*, ha per sostituzione infelicissima la presente, di *Michelangelo Bellotti*, « Lodovico e la consorte presentati alla Vergine Assunta dai Ss. Domenico e Pietro di Verona ».

Il fianco fino alla cupola segue l'ordine della fronte; ad ogni cap-

pella — e sono sette — corrispondono due lunghe finestre ed un occhio circolare conforme alle parti più antiche di quella. Soltanto, però, alle due prime cappelle è toccata la ventura di avere completa questa combinazione di aperture. Essa è grandemente interessante perchè alla squisita eleganza delle modanature delle terre cotte s'aggiunge un esempio assai spiccato dell'uso delle smaltature di calce in questa specie di costruzioni.

E questo solo, per vero, basterebbe per avvicinarci col pensiero alle chiese di S. Maria dell'Incoronata e della Pace, e quindi, all'architetto *Pietro Solari*, se nell'interno stesso della chiesa non ci si affacciasse un argomento maggiore di connessione, che è l'artificio, col quale le imposte delle vôlte centrali vengono a cadere, per mezzo d'un pilastro di strabalzo, sulle tavole del capitello delle colonne, come a S. Pietro in Gessate.

La cupola, che mal si connette col tronco anteriore, è non meno esteriormente che internamente un'altra costruzione: per essa il progetto di ricostruzione delle navi mostrasi evidente. Essa si eleva sopra un grande corpo cubiforme, con leggiera transizione, per mezzo di contrafforti a forma absidiale, corrispondente alla corona interna dei pennacchi; passa, poi, alla consistenza di torre di sedici angoli; onde nel fatto un'apparenza turrita circolare. La parte cubica conta tre piani sopra il basamento; ad eccezione delle finestre rettangolari nel primo, tutto vi è pieno; nonostante, il secondo prende aspetto di pseudo-peribolo. La porzione poligonale conta solo due piani, entrambi aperti; l'inferiore a finestre rettangolari bipartite da un candelabro; il superiore a loggia con archi tondi e bifori, ma appaiati per modo da farceli credere aggiunti più tardi del primo decennio del secolo XVI. Questa massa termina a tetto inclinato a lembi triangolari piani, e chiudesi con un cupolino che collegasi più col piano superiore del tamburo che colla base di questa combinazione architettonica. Al semplice mattone qui s'accoppia abbondante la terra cotta figurata nelle fascie, nelle modanature, e la pietra eziandio nei pieritti, nelle colonne, nei candelabri, nelle medaglie e nel basamento nobilmente figurato, ed in altre meno importanti particolarità.

Mettendo il piede entro il tempio dal maggiore ingresso, si sente che se il Vimercato aveva trionfato quanto alle vôlte, il padre Sestio aveva vinto in tutto il resto. L'aspetto delle tre navi che conducono al vasto campo su cui pende la cupola è, non che austero, lugubre. Non si crederebbe di avere dinanzi una costruzione condotta tra il 1465 e il 1472, contemporanea alla cappella del Capo, presso S. Eustorgio, mirando quelle tonde colonne di macigno scabro, le sbozzate basi e gli ancor più disadorni capitelli. Anche le serraglie di vôlta delle crociere, dai tondi cordoni, le sole forme figurate ivi innestate, non ci attestano possibile la presenza, in Milano, di artisti che potessero preludere ai *Solari*, al *Cazzanigo* e ai *Busti*.

La soluzione di continuità che sgradevole ci colpisce nell'aspetto esteriore, fra il tronco, che corre per la lunghezza di un quarantatre metri, e il gran quadrato della cupola, che riceve nel suo seno la sezione trasversa delle tre navi (metri 20), non è meno sensibile internamente. Tale è il diametro circolare, infatti, della cupola

alla sua base, donde si slancia in forma emisferica. Essa si appoggia su quattro grandi archi; quelli del quadrato fondamentale che si tramuta a forma anulare per intermezzo di quattro pennacchi, sui quali gira anche il piano inferiore del tamburo a finestre rettangolari, prima che la cupola trovi la sua imposta. Questo bellissimo e severo vaso fu sconciato, un quarant'anni fa, da pitture a chiaroscuro che ne sviano dalla bellezza delle linee. Da cotesta cupola, poi, e dallo spazio che abbraccia rispetto al tronco inferiore non è arduo dedurre i mancati intendimenti di Lodovico il Moro, che erano quelli di riordinare ad una sola le tre navi e di coprirla di vôlta semicircolare.

Il maggior altare si trova oltre l'insenamento rettangolore del fondo, il quale, in fine, si chiude nella forma di abside, quella veduta già esteriormente. L'asse maggiore della chiesa, che in origine doveva oltrepassare di appena i sessanta metri, ne conta così ora un ottanta, dalla porta maggiore all'estremo del coro.

Altri edifici secondari che si attaccano al tempio e che è debito ricordare, sono: la cappella del Rosario, nell'alto della sinistra nave, la sagrestia e il piccolo claustro che la precede. Nel fondo piano della cappella vuolsi il punto primo, onde si estese tutto l'edificio: la sua forma bassa e tenebrosa, ne attesta l'antichità: quivi era, ed è ancora, il simulacro dipinto della Vergine che fece imporre il titolo alla chiesa. Nelle vicende varie di questa, vi fu pur quello d'un progetto, all'epoca della costruzione del tiburio, che avrebbe rifatto la chiesa nella direzione di questa cappella, per guisa che dessa ne divenisse il capocroce. Invece in tempi posteriori, fu congiunta alla chiesa con due muri laterali.

Del tempo del tiburio, o ben poco dopo la creazione del duca Lodovico, sono il bellissimo claustrino e la sagrestia. Il primo porta le impronte Bramantesche istesse del prostilo alla porta, e puossi accettare per opera del grande artista, meglio della costruzione anzidetta: nella seconda non havvi merito di costruzione architettonica, se non è la porta marmorea che si accoppia all'ordine del portico: essa per sè non è altro che una vasta aula rettangolare di metri 18 per metri 10, circa, vôltata a piccole vele triangolari ond'è teso il velario centrale. Invece, non è indegna d'attenzione la pittura decorativa di essa e gli armadi: ma di ciò toccheremo nell'osservare le pitture del luogo, qui arrestandoci per quanto ha tratto alla sua architettura.

Rifacendoci al tempio, per cercarvi i monumenti d'arte che vi s'incontrano tuttora, ci faremo a guidare il lettore lungo il giro perimetrale dell'interno edificio, cominciando dalle cappelle a destra dell'entrata.

Prima cappella: — « Crocefissione, con molte figure », tela ad olio, di *Francesco Vicentini*, ultimo e decaduto rappresentante della scuola milanese del *Borgognone*, nel XVI secolo

Seconda. — « S. Giovanni nel deserto, » tavola di *Giuliano Bugiardini*;

Quarta. — sull'altare, infelice tela del *Secchi*, detto il *Caravaggino*, un « Cristo deposto di croce; » successe alla « Coronazione di spine », del *Tiziano*. alle pareti e alle vôlte dipinte a fresco da *Gaudenzio Ferrario*, del quale, a destra e al basso, « Cristo flagellato », avanzo mirabile; sull'alto « Cristo esposto al popolo »; dal fianco opposto « la

Crocefissione, con molte figure »; nelle vele della vôlta « quattro angeli cogli strumenti e gli emblemi della Passione »: questi, come gran parte delle pareti guaste dal tempo, ma non meno maltrattate dal ristauro;

Quinta: — Alla vôlta « i quattro profeti e otto sibille »: ai lati « Cristo e la Maddalena e Cristo che va ad Emaus », dipinti a fresco del nominato *Vicentini*; — in questa cappella era, anticamente, anche la citata sua tavola della « Crocefissione »;

Sesta: — « Madonna con bambino e due santi », tela di *Coriolano Malagavazzo*, della metà del XVI sec.;

Al lato medesimo sopra l'organo, la « B. Vergine col putto e i santi Gerolamo, Domenico, Pietro da Verona e Nicola da Bari, col divoto Laschenaer », pretore del ducato al tempo di Lodovico XII di Francia, nel 1517, pittura a fresco della scuola milanese.

Nel coro, il giro degli stalli è opera di legname intagliata e di tarsia: questa, bellissima nei dossali, consta degli avanzi del prisco coro fatti costruire dal padre Sestio nel 1470. Vi si veggono figure e disegni dell'antica scuola milanese del *Butinone*; la parte intagliata è il fatto della riattazione ordinata da Lodovico il Moro, coll'intendimento di rifarlo a modo del tempo suo.

Seguendo il giro, passiamo alla sagrestia per la porticina a sinistra dell'altar maggiore.

Vedemmo il claustro di perfetto stile Bramantesco: bellissimi i capitelli e puliti a perfezione i fusti delle colonne: indegnamente murati gli archi e deturpato il luogo a modo di legnaja e peggio. Sulla porta d'entrata, tabernacolino di marmo sculto e dorato, della fine del secolo XV, tra due figurette dipinte in fresco a chiaroscuro, « S. Pietro di Verona e S. Rosa », di *Bartolomeo Suardi* detto il *Bramantino*.

Così, sulla porta della sagrestia, « S. Giovanni apostolo e S. Lodovico di Francia che tengono in mezzo la B. Vergine col putto », altro affresco monocromatico dello stesso *Suardi*.

Nella sagrestia, all'altare, nel fondo, tavola, oggi baroccamente ritagliata in giro, ma evidentemente della fine del secolo XV, « S. Giovanni Battista che tiene a' piedi, in ginocchio, un devoto », certo il conte Gaspare Vimercato, opera giudicata dello *Zenale*, più probabilmente copia del dipinto del *Butinone*, ch'era sull'altar maggiore, ripetuto qui da *Marco di Oggiono*. Nelle spalle della cappella due teste di bassorilievo, « Lodovico il Moro e il figlio Massimiliano ». scultura del tempo loro, e della scuola dei *Busti*. Nella vôlta singolarissima decorazione dipinta e messa ad oro ed argento; un composto di funi annodate e a cappi: coteste funi, dalla grossa gomena alla minuta cordicella, contornano, intrecciandosi in guise svariatissime, gli spigoli della vôlta e si estendono ai timpani dei piedritti del muro: lumeggiate d'oro e d'argento, i segni dei metalli che ancor si ravvisano, ricordano i congegni, ornamentali della scuola del *Vinci*. Il resto della vôlta è tinto d'oltremare e cosparso di stelle dorate. Importantissimi sono del pari gli armadi di legname che girano tutt'intorno la sagrestia nella sua lunghezza. Furono cominciati dal padre *Vincenzo Spanzotto*, sagrista, a sua cura ed industria, verso l'anno 1498. La parte sua, la più antica è quella a sinistra: si vede cominciata, presso l'entrata, di tarsia, cui fu sostituita poscia, e per la maggior parte, una pittura che la simula. Negli sportelli superiori, a destra, sono dipinte di colori le

storie del nuovo Testamento; in quelli inferiori gruppi ornamentali elegantissimi, treccie e meandri nelle fascie, ma sopratutto negli specchi tutta la blasonica di casa Sforzesca, dagli stemmi generali alle imprese particolari di ciascuno dei suoi membri regnanti. L'opera, ai due ultimi specchi, si vede interrotta dal precipizio in cui cadde la famiglia intera dopo la cattività del duca, alla battaglia di Novara (10 aprile 1500). L'opposta parte degli armadi fu cominciata approssimativamente al medesimo tempo dal padre Bandello, e terminata con denari do-

ORNAMENTI A CORDA E DELLA VÔLTA NELLA SAGRESTIA.

nati dall'arcivescovo Stefano di Parigi (1503). Non v'ha più, qui, traccia di tarsia: questa è figurata col pennello: la mano vi è meno abile, e le storiette negli specchi superiori sono tolte dall'antico Testamento: lo stile di queste non diversifica punto da quello delle altre, che crederemmo del *Butinone*, maneggiato da artefice affatto secondario.

Rimettendoci nella chiesa, davanti alla cappella del Rosario, nella sua fronte esteriore, havvi una tela del *Cerano*, allusiva alla peste dell'anno 1630, nella cessazione della quale, come i tempi volevano, si complicò

il culto dell'immagine qui conservata. Fu dessa una delle ultime opere di questo non meno facile che fecondo pittore. Come gli accessi, così l'interno sono messi a stucco: vi si vede l'opera della seconda metà del secolo XVI, ristaurata dopo la famosa peste.

Nello sfondo, a sinistra, vuolsi esistesse un dipinto di *Leonardo* coll'immagine del Vimercato; quella pittura è ormai perduta, ma anche gli avanzi non giustificano l'indicazione delle vecchie Guide. — Un dipinto a fresco, invece, vi fu smurato, a destra, nel 1862, raffigurante una « Vergine adorante il figlio, circondati, al basso, da un'intera famiglia, presentata da S. Ambrogio e da S. Lucia »; è opera dell'antica scuola milanese. — Diversi monumenti e lapidi funerarie che recano le impronte dell'arte, vi si hanno raccolti: la lapidina di alcuni della famiglia Valle, con figure e ornati, di mano del *Fusina*: — quella maggiore, al senatore Branda Castiglioni, con profilo ad alto rilievo, della maniera dei *Busti*: — più oltre, il grande sarcofago della famiglia Della Torre, innalzato da Giovan Francesco, nel 1483, per mano di *Tomaso da Cazzanigo*; e al suo scalpello si è condotti ad attribuire molte delle figure fuori della chiesa intorno all'abside: — finalmente, a sinistra, la lapide dell'Arcimboldo, con figure superiori della mano dei *Busti*.

Uscendo dalla cappella, quando avremo accennato che i pilastri murali della chiesa portano piccole figure a fresco di santi Domenicani, appartenenti, per quanto sembra, benchè ritocchi, alla scuola del *Butinone*, ci sarà ormai lecito prendere licenza dal visitatore.

S. SATIRO

E S. MARIA PRESSO S. SATIRO.

Il fondatore dell'antica chiesa, sotto il titolo dei Ss. Satiro e Silvestro, fu l'insigne prelato Ansperto, cui il tempio di S. Ambrogio deve il suo atrio. Uno spedale vi andava unito; e l'atto di sua fondazione, dell'879, allude già all'esistenza della chiesa, costrutta, forse un tre anni prima, nel giardino delle di lui case d'abitazione, ponendo questa e quello sotto la giurisdizione e la cura dei monaci di S. Ambrogio, giurisdizione più volte riconosciuta e confermata. La chiesa fu consacrata dall'arcivescovo Ariberto, nel 1036, e più

volte venne arricchita per donazioni di fedeli e ascritta alle parrocchie. Noi abbiamo ancora un avanzo visibile, della primitiva chiesa d'Ansperto, nonostante i molti ristauri recati, nella cappella che sta al capo sinistro del traverso per chi entra nella chiesa dall'instaurata fronte; e uno ancor più evidente nella torre delle campane, soprastante alla vicina via degli Speronari. Se si pone mente a queste circostanze e ad altri indizi meno visibili, si è condotti a credere che la primitiva chiesa avesse la direzione del suo asse più verso sud che verso ovest, siccom'è quello appunto della presente nave trasversa.

Quando poi la chiesa abbia assunta la forma icnografica assai singolare d'un T, quella di cui siamo testimoni, non può aversi dubbio: il mutamento avvenne al cadere del XV secolo, sotto il governo di Bona di Savoja e del giovane Giovanni Galeazzo Maria. Da documenti testuali, che ci sono giunti, appare che, a questo tempo, vi fosse già una piccola cotruzione davanti ad un'antica immagine della Vergine, cui andava unito un altare, cresciuto ricco così di doni e di offerte, da potere con questi erigere dalle fondamenta una nuova chiesa. La ricchezza sua traeva origine dall'entusiasmo popolare del tempo per quanto sapeva di prodigioso. Eravi infatti la credenza volgare d'un fatto che risaliva oltre a due secoli prima (1242), d'un Massazio di Vigolzone, giocatore sfrenato, che, uscendo da una bisca vicina a S. Satiro, dopo gravi perdite, piantasse forsennato il coltello nella immagine, e che cadendo la punta di questo nella gola del putto, ne sprizzasse sangue, con isgomento del feritore, susseguìto da esemplare ravvedimento. Nel secolo XV si mostravano ancora l'immagine ed il coltello.

La costruzione, che tramutava l'altare in chiesa, si vuole tra il 1476 e 1477. L'immagine antica della Vergine col bambino in collo, sul maggiore degli altari, porta ancora il ritratto del giovanetto principe, sotto il cui dominio venne iniziata. È d'altronde senza contrasto che, nel 1479, eravene *da breve tempo degnamente ed onorevolmente fabbricata gran parte*, com'è, del pari, dalla data di una pittura, attestato, nel 1495 essere dessa per lo manco ben vicina a termine, benchè la chiesa non venisse consacrata, o piuttosto riconsacrata, dal vescovo Ladino che al 6 luglio 1523.

A queste date certe della storia vengono compagne le incertezze circa l'architetto cui spetta la nuova costruzione. Se dobbiamo credere ad un documento rimastoci per estratto da un'antica carta, dovremmo attribuirne la creazione a *Bramante da Urbino*: al quale, in ogni modo, è dovuta la sagrestia, per ricisa dichiarazione pervenutaci dal suo scolare *Cesare Cesariano*. Ma se le date storiche non si rifiutano a questo giudizio, l'arte mal vi si acconcia. Essa vede bensì l'intervento di una mente ardita, sicura, ricca d'invenzione nell'ordine delle masse e delle parti; ne riconosce, ancor più, l'alto esercizio nella decorazione nuova, risoluta, capricciosa ed insieme elegantissima del traverso esteriore di questa chiesa, specialmente alla parte meridionale, che si collega e si confonde coi modi con cui è trattata la decorazione del battistero; tuttavolta, mentre le medesime forme nota continuate nell'esterno, nell'interno della chiesa incontra un fare meno sciolto, anzi spesso rude e mal destro. — C'è ancor più: chi si fa a percorrere l'estradosso delle vôlte è sorpreso dal vedere l'elegantissima decorazione classica dell'esteriore continuare anche

verso il punto cui s'attacca il piede della chiesa attuale, siccome che questo vi fosse venuto in seguito o quasi estensione maggiore data alla già dilatata chiesa.

Le complicazioni sono abbastanza involute: l'arte gretta e meno abile, che sottentra alla nobile e ferma, implica una contraddizione nel suo processo storico. Ma l'accordo si compone perfetto, tenendo conto dell'affermazione del Lomazzo e del Vasari, che hanno raccolte sul luogo le prime tradizioni del tempo, ed a cui oggi molti s'accostano definitivamente, essere architetto dell'interno della chiesa il *Bramantino*, o, per dir più proprio, il *Bartolomeo Suardi*, artista paesano mal educato all'arte nuova. Egli, quasi a constatarvi il proprio intervento, lasciò di sua mano dipinti i pennacchi della cupola; onde ammetter giova che effettivamente questi non sia stato che il continuatore dell'opera di *Bramante da Urbino*, come forse prima ne era l'aiuto: perocchè, da principio, prima del 1479, quando rimase interrotta la progressione del lavoro, pare che la chiesa fosse confinata al braccio traverso, come quello che meglio imberciava la cappella d'Ansperto, e che, solo dopo le raccolte elemosine, venisse continuata col braccio ortogonale, quello che costituisce ora la nave maggiore della chiesa.

Venendo alla conclusione in questo concetto preliminare, che *Bramante* sia stato l'architetto principale della chiesa, di cui l'arte si vede nel traverso di essa e nel battistero, e che il *Suardi (Bramantino)* ne sia stato il continuatore, di cui sono opera il braccio principale e l'ornamentazione interna ed anche alcuni luoghi esterni della chiesa, si trovano accordate le diverse ragioni storiche ed artistiche che hanno, fin qui,

fatto di essa un argomento di contestazione ed un enigma.

L'esame descrittivo speriamo ne sia per essere la migliore conferma.

Esteriormente, il tempio vuol essere riguardato da due parti opposte, anzi da due vie diverse, soffogato, com'è, dalle case circostanti. Collocandoci verso la parte posteriore, nella via del Falcone, ci si affacciano il fianco del traverso della menzionata forma, e le parti sue più antiche e originali, dalla torre lombarda dell'879, all'integra costruzione della fine del XV secolo. Degni d'osservazione sono, qui, la bellissima compagine, le eleganti proporzioni, il sistema dei sostegni a pilastri agili, coronati di capitelli spigliati e originali nella loro semplicità; nè lo sono meno i modiglioni, i profili, e tutta la decorazione architettonica. La quale si mostra conservatissima nel frontone di testa al traverso chiuso entro le vicine case, e di tanta precisione e risolutezza nello intaglio delle nuove forme classiche, da riputarla piuttosto opera del XVI secolo che anteriore al 1479. Il medesimo modo di fare e di ornare s'incontra nell'opposto lato e nel tondo tamburo della cupola, sorretto da pilastrelli. Il lanternino ha forma torreggiante. Comunque sia, tutta questa parte dell'edificio difficilmente potrebbe essere attribuita ad altri, che al maestro nell'arte nuova, lo stesso *Bramante*.

Si ha già il senso dell'imitazione del novo stile architettonico nella cappella della Pietà. Fatta pur ragione agl'intonachi di calce ond'è inzaffardata, non havvi più la medesima spontaneità. Opera di ristauro com'è, poichè non vuol essere riguardata altrimenti che un rivestimento imposto sull'antica edicola d'Ansperto, sorge molto verisimile la conghiettura che sia stata lasciata all'ajuto, il *Suardi-Bramantino*. Anche le due piccole porte, da questo lato, fiancheggiate da colonne, non rispondono allo stile del resto. Pare probabile che si aprissero all'epoca in cui si chiudeva la porta principale della prima costruzione Bramantesca, verso sud-ovest, quella, come dicemmo, che doveva stare a capo della chiesuola d'Ansperto. Il telajo architettonico di cotesta porticina ci richiama evidentemente all'arte del *Solari* e del *Cristoforo Lombardo*.

« La Vergine col putto », pittura a fresco, sul muro esterno della cappella della Pietà, può aversi per una ripetizione dell'antica immagine, questa fatta di mano del *Borgognone*, quantunque assai ritoccata.

Facendoci dall'opposto lato, verso la via Torino, noi ci troviamo sull'asse presente della chiesa. Ma la fronte, costituita dalla creazione Bramantinesca, giunse a noi in mezzo alle casipole, incominciata appena e nuda muraglia di mattoni addentellati, con un principio di basamento in pietra ond'erano indicate le intenzioni dell'artista. Sgombrate le case negli anni 1868 e 1869 per dare agio alla nuova via, si principiò nel 1871, a cura dell'Amministrazione della chiesa e mediante private oblazioni, la presente fronte, secondo il disegno dell'ingegnere architetto *Giuseppe Vandoni*; in cui venne tenuto conto del

preesistente basamento, e s'apersero tre porte, laddove prima ve ne aveva una sola, la centrale.

L'interno della chiesa, sebbene con scarsa intelligenza dello stile, ristaurato nel 1840, e guasto colle pitture menocromatiche, riesce tuttavia di sommo interesse per lo studioso dell'arte. La forma icnografica di T qui si mostra evidente. Ha tre navi nel piede della lettera, e si tramuta a due nel traverso, piegando ad angolo retto le collaterali del piede, senza riscontro al lato opposto. Il sistema del sostegno è ancor quello, come all'esterno, del pilastro; qui, però, assai più poderoso. La nave principale ha cinque archi per lato, tre le braccia del traverso: la vôlta gira a botte qui e là. nell'incontro si svolge la cupola circolare, emisferica. È degno di nota, nel tramezzo, il sistema delle esedre introdotte intorno a due lati per dissimulare allo sguardo la mancanza di un'ala di nave minore. In origine queste esedre, esser dovevano dieci: ora ne appariscono integre quattro soltanto. Ammirevole, poi, è il congegno plastico, a forma prospettica, dei tre archi per lato, ond'è dato apparente sfondo all'altar maggiore. È pur singolare la mancanza di basi ai pilastri, come veggonsi nella costruzione, forse per renderli più agili,

CAPITELLO INTERNO DELLA CHIESA.

onde obbedire alle dimensioni prescritte dalla costruzione preesistente.

L'osservazione delle membrature e della decorazione interna conduce a risultamenti analoghi a quanto si notò esteriormente. Si avverte, anzitutto, che la vôlta distendevasi a lacunari ornati di rosoni pentipetali, come esistono ancora nella cupola. La decorazione attuale a dorature tradisce più che accenni all'antica ed originale. Le modanature e i fregi dell'architrave e degli archivolti di rilievo constano di terra cotta, dorati e campati di azzurro oltremarino, come dovevano essere nella costruzione primitiva, sebbene manchino affatto nella cupola. Anche qui, dal raffronto dell'ornamentazione del traverso con quella del piede, l'una più ricca d'invenzione, l'altra più monotona, benchè la mano operante sia la medesima, si giunge alla conclusione di due menti direttive diverse e, quindi, a quella della successione del *Bramantino* al *Bramante*; al primo dei quali spetta, certo, come l'aggiunta della nave trigemina, così l'idea della prospettiva plastica dell'altar maggiore.

Nei rilievi del fregio s'incontra la influenza d'un altro artista che vedremo nella sua schiettezza e originalità nel battistero: vogliam dire il

Caradosso. Essa si dimostra nel genere duro ed irto, ma energico, dell'intaglio del fogliame, dove non fu ristaurato sconciamente nel 1840, ma ancor meglio nei bustini colle teste rivolte all'alto, rinserrati entro le corone, alternate di viticci ornamentali nel fregio, ed ancor più nei dieci piccoli busti incastonati nell'anello inferiore della cupola.

All'origine, la pittura doveva tenere una parte importantissima anche all'interno. Qui tutte le esedre erano dipinte nel fondo, ciascuna di tre figure di santi; queste, per quattro esedre, sotto stucchi non antichi, sono emerse per cura dell'Amministrazione del tempio, un sette anni sono. Lo stato di conservazione assai deplorevole è forza credere sia stato quello che determinò l'ancor più deplorabile copertura avvenuta non più d'un secolo addietro. Intanto, pel fatto del nuovo scoprimento, siamo fatti certi che erano della mano del *Fossano* detto il *Bergognone* o della sua scuola, il quale vi lasciò scritto il proprio nome in quella a destra, d'accosto al muro conterminante colla via: *Ambrosius... Bergognonius 1495*; data questa che si vide appena scoperta la pittura ed ora smarrita, ma che basta a confermare il finimento della chiesa a quel tempo, come già fu detto. — Elevando lo sguardo alla cupola, dobbiamo accennarvi nei pennacchi, entro quattro tondi, gli Evangelisti del nominato *Bramantino*, fatti ancora secondo la sua maniera vecchia, come ben si vede dalle parti conservate, le teste, le mani e alcuni panni, essendo stati ritoccati dal pittore *Agostino Comerio* nel 1817, in seguito alla dipintura sua della lunetta sopra l'altar maggiore, rappresentante « l'atto forsennato del Massazio », condotta in sostituzione di altra del secolo XVII. — Donde, per ragioni di cronologia, avremmo dovuto partire, passiamo ora, dal traverso della chiesa, verso sinistra, dove apresi la cappella della Pietà o della Deposizione, comunque piaccia chiamarla. La costruzione, come già si disse, devesi all'arcivescovo Ansperto (879): è una ben piccola edicola; pure era l'oratorio del tempo. Due colonne d'armandolato egiziano si vogliono avanzo d'un tempio di Marte quivi esistito: le altre otto sono di pietra ricoperte di stucco. Sei dei capitelli, tre grandi e tre minori, risalgono all'ultima decadenza romana del IV secolo; gli altri, uno grande ed un piccolo, appartengono a quanto di più rozzo ha prodotto l'arte lombarda; gli ultimi sono d'assai posteriori: conclusione da ciò, che la cappella ebbe da cinque a sei ristauri. Unito havvi segno del prisco fonte battesimale. — L'interesse maggiore della cappella sta nella scena che svolge di tutto rilievo sull'altare e rappresenta, come avverte il titolo di essa, « la deposizione di Cristo dalla croce ». Quattordici vi sono le figure, di misure alquanto minori del naturale: la materia onde si compongono è la terra cotta verniciata di colori diversi e, ai disegni delle vesti e degli orli, ricca di dorature. Giustissime nelle proporzioni, le figure sono oltre ogni dire mirabili per varietà e verità di espressione, per disposizione d'aggruppamento: nessuna caricatura convenzionale, ma predominante il più crudo realismo, che ricorda quanto di più aspro presenta il far Mantegnesco. La testa del « Cristo deposto rigidamente sulle ginocchia della Vergine » ha la più spaventosa evidenza del cadavere: ancor bella e simpatica la testa di quest'ultima,

sebbene svenuta: sono veri capolavori nella storia dell'arte. Il resto delle figure non ismentisce la grande opera del grande artista, il *Caradosso*, e per dirne il proprio nome, *Ambrogio Foppa*.

Ma egli si mostra ancora, se non meglio, certamente in modo degno nel battistero. Questo sta a destra di chi ora entra dalla nuova fronte. Lo abbiamo già annunciato opera di *Bramante*, e non potrebbe essere data ad altri, anche senza l'affermazione del *Cesariano*, quantunque questi la qualifichi col nome di sagrestia. È, infatti, credibile che, fabbricata, in origine, ad uso di battistero, a sinistra dell'ingresso e separata dalla chiesa, secondo il rito ambrosiano, e, forse, approfittando di vecchie fondamenta, siasi riconosciuta troppo ricca per questo fine, mentre il momento correva per le grandi ricchezze nelle sagrestie, pel quale servigio non si tardò a darle effetto. Ingombra d'armadi e di scaffali durò tale fino a vent'anni sono; e venne restituita alla primitiva destinazione, dopo avervi riparato ai non gravi danni, con un commen-

CAPITELLO INTERNO DELLA SAGRESTIA.

devole restauro condotto, negli anni 1855 e 1856, dall'autore della nuova facciata, l'architetto *Vandoni*. Ristretto nelle case, non ha importanza all'esteriore: nell'interno, dove vuol essere osservato, si eleva icnograficamente da una forma ottagonale regolare: otto pilastri angolari ad incassature, riccamente ornati, sostengono la ricchissima trabeazione: nelle fronti, le faccie sfondate a nicchia si alternano colle piane; al secondo ordine, la medesima ortografia si divide in un doppio archetto intramezzato da un pilastro piano, ornato d'una grande foglia; l'ultima trabeazione, più leggiera dell'inferiore, di carattere romano, posa sopra sedici pilastrini: la vôlta, d'onde piove la luce per otto finestre circolari, si rinserra entro otto spicchi, per finire in un cupolino torreggiante, come quello della cupola maggiore. È nel grande fregio e nei parapetti della loggietta che s'incontra di nuovo l'opera del *Caradosso*; in questi, sotto forma di traferi svariatissimi e capricciosi, scolpiti in pietre e tinteggiati di color bronzo; in quello, il fregio, al centro di ciascuna faccia,

nell'aspetto d'una testa torosa e largamente modellata: esse sporgono di tutto rilievo dal centro d'una corona e sono tenute in mezzo da putti tra loro scherzanti in guise diverse. La materia, qui pure, è la terra cotta macchiata dello stesso colore del bronzo dei parapetti. Le teste si vogliono ritratti; certamente sono improntate dal naturale Caradossesco, un naturalismo che corre senza sdolcinature. La tectonica di questo battistero, ed i suoi capitelli, a colletto elegantissimo, sono, una volta di più, suggello, colla loro identità d'invenzione e di fattura, alle parti corrispondenti del lato esterno, verso la via del Falcone e le addossate case, di quell'egregio che fu l'urbinate *Bramante*.

S. CELSO

E S. MARIA PRESSO S. CELSO.

Fra quanti oggi accorrono a questo insigne santuario, ben pochi possono essere coloro che si preoccupano dell'antico tempio lombardo, di cui gli avanzi si intravveggono d'accanto. Eppure, il primo non fu che una costruzione accessoria al secondo, erettovi in tempi moderni; mentre l'antico appartiene allo scarso numero di quegli edifici che segnano uno stadio di un'arte tutta locale. Diremo, perciò, di questo quanto basta per farne apprezzare i ruderi, mandando a migliori studi chi ne avesse desiderio.

Questo luogo, fuori del ristretto recinto romano, pare fosse, in antico, un cimitero, dove avessero avuto sepoltura i due martiri per la nuova fede, S. Nazaro e S. Celso; de' quali vuolsi che S. Ambrogio, trovati i corpi, l'uno di essi portasse entro la città, nella basilica dei Ss. Apostoli, che assunse pertanto, come diremo altrove, il titolo di S. Nazaro, lasciando quivi l'altro con un segno a memoria del suo tumulo.

Egli è credibile che non si tardasse ad erigervi non una, ma due chiese. Al IX secolo vi troviamo, in-

fatti, cenno di esse, probabilmente edicole oratorie, come quella di S. Satiro, l'una detta S. Nazaro *in campo*, l'altra S. Celso. La costruzione di questa, di cui sono oggi gli avanzi, pare doversi alla fine del secolo successivo. È certo che l'arcivescovo Landolfo da Carcano, morto nel 998, vi aveva fondato dappresso un monastero di Benedettini, e vi ha tutta probabilità che edificasse o riedificasse la chiesa, tanto più se si crede ad una iscrizione conservataci trascritta, onde desumerebbesi che vi avesse collocato sull'altare il corpo del santo, e che non si arrestasse alla spontanea costruzione del tempio, ma lo adornasse in forma ammiranda.

Gli avvenimenti che toccano l'istituzione religiosa sono brevi. Data in commenda l'abbazia verso la metà del secolo XV, in seguito al volontario ritirarsi dei Benedettini, perchè si sentivano troppo esposti alle fazioni militari, fuori, come erano, del recinto delle mura, si mantenne così fino al 1548; sinchè chiesa e monastero furono concessi ai Canonici regolari di S. Salvatore, durativi fino alle soppressioni Giuseppine (1783). D'allora, trasferite nel vicino santuario le funzioni e le pratiche parrocchiali, la chiesa perdette ogni esistenza propria per rimanere come luogo annesso all'altra di maggiore splendore.

Tutto questo lungo periodo di otto secoli non passò senza effetti sull'edificio. In origine esso aveva la forma d'una basilica, a tre navi, con una sola abside; la nave centrale, poi, divisa in tre campi di vôlta sull'asse, aveva questi costituiti da una doppia arcata ai lati. Le linee principali s'accostavano a quelle di S. Ambrogio; solo che mancavano i matronei, e che la nave maggiore, fra le grandi arcature trasverse, andava coperta da visibile impalcatura di tetto. È probabile

che queste apparenze abbiano persistito fino quasi alla metà del XVI secolo. Ai Canonici o Scopettini, come allora si chiamavano, dovremmo, pertanto, la costruzione delle vôlte sulla nave maggiore, delle cappelle alla nave destra, la chiusura delle finestre dell'abside ed altre opere, che mutavano gran parte dei lineamenti primitivi. Nel 1651 fu la facciata che soffrì un eguale e peggiore maltrattamento, accomodandola allo stile del tempo, a spese del cardinale e principe commendatario Teodoro Trivulzio, per subire, poi, nel 1777, un ultimo lavoro di manomissione per opera d'un abate Biumi.

A colmo di tanti guai, ingombrando la sua massa il lato meridionale del vicino santuario, con danno della ventilazione di questo, nel 1818, ne furono atterrati i primi due campi, e stette così rovinosa fino al 1851, in cui si pose cura di chiuderla sul traverso rimasto tra il secondo ed il terzo campo, coll'erezione della fronte attuale, apponendovi l'antica porta che era stata conservata: alla qual opera, condotta secondo lo stile primitivo, dove le si volesse contendere alcun merito, quello non le può essere ricusato d'essere stata la prima in Lombardia con che siasi tentata un'assennata restituzione dell'antico stile lombardo, e data così la sveglia ai maggiori ristauri venuti dappoi. Onore, adunque, agli uomini che allora presiedevano all'amministrazione del tempio!

Noi vedremo in seguito quale e quanto di antico e di integro la sorte ci ha salvato. Certamente, per compiacersi di quegli avanzi voglionsi gli sforzi d'immaginazione dell'archeologo.

L'artista ha, invece, di che rallegrarsi nel vicino santuario. Egli ha dinnanzi una delle costruzioni più ricche e venuste, condotte tra noi nel XVI se-

colo, benchè le sue origini risalgano al secolo precedente. Nelle antiche memorie è scritto avere il santo patrono della Chiesa milanese, nel togliere dal luogo, come fece, le spoglie mortali del martire Nazaro, lasciato una chiesuola ed uno stelo, su cui era dipinta la Vergine Madre col figlio in collo. Per quanto l'autenticità del fatto, rispetto alla sua antichità, possa essere argomento di contestazione, rimane accertato che, nella prima metà del secolo XV, una simile immagine vi si aveva, ed era oggetto della pubblica venerazione, infervorata dai prodigi che l'entusiasmo religioso del tempo convalidava. Filippo Maria Visconti, premuroso, come i principi in tutti i tempi, di secondare le credenze popolari, vi fece erigere, nel 1430, una cappelletta, e la dotò di una messa quotidiana: a questa se ne aggiunsero altre; finchè il sovrabbondare dei contributi caritatevoli dei fedeli condusse al proposito d'erigervi una chiesa. Si pose, nel 1485, il suggello alla risoluzione colla fama di un'apparizione della Vergine; onde nuove indulgenze e privilegi, nuove elemosine e lasciti, che permisero di gittarne senza più le fondamenta nel 1491. Venne concesso con ciò ad una deputazione di cittadini, trascelti da una confraternita laica che vi si era aggregata, il còmpito di curare, a nome del principe, l'amministrazione delle rendite e l'impiego di esse nella fabbrica.

Il momento in cui si trattava di questa fondazione in Milano, l'interesse che vi prese Lodovico Sforza, fino ad erigervi la pusterla di S. Eufemia, dandole il proprio nome, e il caso di una distruzione di parte dell'archivio capitolare, per cui nessuna memoria scritta ci afferma il nome dell'architetto, condussero ovviamente il pensiero al grande che nell'arte della sesta divideva

15

alla corte del principe i favori col *Vinci*. Fu pronunciato, adunque, per architetto primo del nuovo tempio *Bramante da Urbino*. I documenti incontrovertibili che ci rimangono nei libri del capitolo, se non lo contraddicono, ne fanno, però, dubitare fortemente. Malgrado le fondamenta poste nel 1493, la fabbrica non veniva ancora elevandosi: si contendeva, anzi, intorno a due disegni, e la controversia specialmente volgeva sul suo ambito, che vi fu definito bensì, ma nel marzo di quell'anno, e senza frutto; perocchè la vediamo durare tuttavia nell'anno dopo. Intanto, nel 1493, è *Gian Giacomo Dolcebono* che ne appare l'ingegnere: rimosso dall'incarico in giugno, è sostituito da un *Cristoforo*, molto probabilmente il *Solari*, come fu, a ragione, supposto. Ma il *Dolcebono* riappare ancora nel 1494, pei lavori di terra cotta, che si andavano ideando. Vi si trova ancora al 17 gennajo 1498, e questa volta col modello della cupola e del lanternino; nè ciò soltanto, chè, al contratto pel materiale, del 3 aprile dell'anno medesimo, si sottoscrive: *Dulcebono architecto pti fabrice*, mentre *Bramante* era ancora in Milano.

Ogni argomento, quindi, a favore dell'*Urbinate* svanisce, anche di fronte ad un vecchio disegno del tempo certamente, nei libri or del Comune, ma portante la firma, di tutta evidenza apocrifa, di *Bramante*. Anzi, codesto disegno concorda siffattamente col sentimento artistico del *Dolcebono* da confermarcelo nuovamente l'architetto vero e primo di questa fabbrica, in mezzo al numeroso intervento, com'era allora costume, degli architetti e dei maestri scritti nei libri delle deliberazioni capitolari della fabbrica, nei primi dieci anni; i quali furono, oltre i due citati, l'*Omodeo*, un *Nicola Moroni*, un *Antonio Lonato*, un *Antonio*

da Casorate, un *Beltramo de' Bianchi*, un *Michele de Magistris;* e poi più tardi, *Bernardo Zenale*, e a suo tempo, forse, il *Cesariano*, pel portico.

Troppo si è abusato nel paese nostro del nòme di *Bramante*, per non essere un debito di rendere ad un suo ajuto, il *Dolcebono*, quanto non dubitiamo spettargli, com'è appunto questo edificio. Del quale non rimane ora che la prisca ossatura, perocchè ideata ad una sola nave, come la chiesa di S. Maurizio, fu allargata a tre navi, e da tre campi o arcate precedenti la cupola, ridotta a quattro, coperte poi da vôlte a botte, secondo un pensiero che maturavasi fino dalla prima sua fondazione (1493), come vi si nutriva quello del portico anteriore. Intanto, per opera del *Dolcebono* terminavasi il tiburio; e nel 1501, si trattava della sua dipintura, come nell'anno successivo delle statue dei dodici apostoli, con *Fondati Agostino*, di Crema, detto il *Padovano*.

La fabbrica era destinata ad essere terminata dopo la morte del *Dolcebono* (1506). Abbiamo testimonianze, in effetto, che l'allargamento e lo scompaginamento avveniva dopo il 1513 e si continuava ancora nel 1523; per opera di chi, non ombra di motto. Dal portico, o, per meglio dire, dal claustro, così sempre designato nelle vecchie carte capitolari, il primo disegno appare bensì presentato il 30 giugno 1503 dallo scultore *Solari, il Gobbo:* ma quale ne possa essere stata la cagione — forse l'assenza del Solari, allora recatosi a Roma — certamente non trovò chi gli ponesse mano se non un dieci anni dappoi, lo che permetterebbe il dubbio che quello di cui trattavasi nel 1513 e nel 1516 non fosse altro che ancora il suo. Spogliato questo claustro delle superfetazioni interne, probabilmente immaginate dall'Alessi, esso consuona

troppo colle parti originali e col fino profilare della cupola e dei bracci di croce della chiesa di S. Maria della Passione, autore il medesimo Solari e del medesimo periodo di tempo, per non concedergli il merito per lo meno dell'invenzione, comechè fosse ripresa dallo *Zenale*, che assiste la fabbrica intorno a questo tempo e vi muore al servizio (1526). A lui succede, in fine, *Cristoforo de' Lombardi* (1533), del quale crediamo la vôlta a botte della maggior nave, la chiusura del claustro verso il cimitero della chiesa conventuale, e la contemporanea apertura del cortile verso la via coll'applicazione dell'apparato marmoreo, pel quale oggi si entra. I quali fatti e le quali epoche ci sono attestati da una causa promossa nel 1585 e terminata vent'anni dopo, in cui si sostenne la chiusura essere avvenuta circa codesto tempo (1533), e da esplorazioni materiali, avvenute nel 1865, le quali hanno permesso di constatare che l'antica muratura del recinto verso la via, era connessa all'organismo primitivo.

Raffermate così le opinioni a lungo e variamente dibattute circa l'origine dell'edificio e le alterazioni subìte dal claustro, ormai il visitatore può percorrerli senza titubanze.

I diritti dell'età ci chiamano anzitutto alla vecchia costruzione prima di mettere lo sguardo nella più recente. Le vicende, di cui abbiamo fatto cenno, stanno impresse sugli avanzi istessi, che non vorremmo dimenticati dall'osservatore studioso. Entrati nello spazio libero, una volta cimitero, ed ora fronteggiato da opportuno cancello, posto all'occasione dell'ultimo ristauro, a destra noi li vediamo ancora sussistere. Fin oltre all'altezza degli archi laterali della nave minore, abbiamo quasi l'ossatura della parte di chiesa distrutta, sicchè colla fantasia potremmo tuttora, quanto alle dimensioni, ricomporla sul luogo. Coll'ossatura vi furono mantenuti pure tutti gli antichi capitelli e le membrature; e sono preziosissime perchè integre non meno di quelle di S. Ambrogio, e di un carattere spiccato e degno di attenzione perchè rappresentano egre-

giamente la scultura ornamentale lombarda alla fine del X secolo; la quale, qui, si mostra ancora nel pieno suo vigore. Gli animali sono, infatti, più nitidamente modellati, più vivi, più perfetti che a S. Ambrogio, ed il fogliame più agile nei suoi viluppi, meno vario e ricco, ma più fortemente inciso, e la solita foglia d'ulivo o di cardo più lanciolata e fina, leziosamente arrampinata al suo apice, come appare al toro circolare del portone, la sola parte conservata della fronte antica, che si è ottimamente ricostituita. Essa è tutta di pietra, molto semplice, ma a compenso molto interessante; costituita ai fianchi dall'alterno succedersi di due pilastri e due colonnette, cui rispondono eguali archivolti, e il maggiore, a dentelli, presenta più d'una figura animale: due simboli evangelistici, il leone ed il toro, nei pennacchi, e nell'archivolto del pilastro intermedio alcuni animali frammentati, ma che affermano l'antica persistenza di concetto di animare l'architettura colla figura viva; la quale, in questa parte, si estende fino alla forma storica nell'architrave, dove, oltre alle due piccole figure, incise nei piedretti, ad apparente sostegno

CAPITELLO.

di esso, vi è istoriata la vita dei due soci martiri, dalla nascita al loro martirio, nel campo dei tre gelsi *(ad tres mores)*, secondo la cronaca: preziosa scultura, infine, perchè ci addita l'arte dello scalpello in Milano così esperta, se non meglio, di quando incidevansi le figurazioni dell'arco di Porta Romana, dopo il 1167. Non fa quasi bisogno d'avvertire lo studioso che i battenti della porta, ornati in alto di mezze figurine assai gentili, sono della metà del XV secolo (1434), commessi, come furono, dal primo abbate commendatario Carlo da Forlì, e che l'affresco nel timpano dell'arco discende di due secoli, essendo opera del *Crespi*, detto il *Cerano*: esso rappresenta « la Vergine col figlio in mezzo ai due martiri ».

A destra dell'entrata e nell'ultima delle arcate serbate integre della vecchia chiesa, furono giudiziosamente raccolti, nel 1851, e messi in evidenza, i capitelli della cupola del santuario, smantellata, non sappiamo per quale deplorabile consiglio, nell'anno 1836. Vi hanno due archetti interi e ordinativi insieme trentasei capitelli, compresi quelli degli archetti: sono tutti di una fattura

squisita e di una varietà e grazia d'invenzione tanto da metterci sull'avviso circa la bontà dell'architetto e de' suoi ajuti.

Le condizioni del campo interno, salvato dallo smantellamento del 1818, dopo le cose dette, non offre maggiori argomenti di considerazione. I pili a fasci, le basi attiche, colle bozze angolari che ne simulano i graffi, i capitelli figurati come all'esterno, benchè imbellettati dal bianco di calce, ne hanno il medesimo carattere. Le reminiscenze delle forme classiche romane sono, qui, dimostrate ancor vive, come a S. Ambrogio, da capitelli condotti a foggia degli antichi corinzii e non senza un certo gusto d'invenzione. Della esedra non occorra parola: le finestre vi furono aperte nel ristauro ultimo, sulle traccie vetuste; e si comprende che il piano di essa alzavasi d'un gradino su quello della chiesa. Alcuni pezzi d'arte antica, un sarcofago nudo e ora sgombro, già a sopravveste di quello cristiano che vedremo nel vicino santuario, un dipinto del XII secolo scoperto entro il varco semicircolare d'un muro sono cose di piccol merito. Lo è meglio una piletta dell'acqua santa più

CAPITELLO.

recente della costruzione del tempio, ma dell'epoca lombarda e di forme elette. L'abside, esteriormente, s'avvolge in alto d'una corona d'archi profondi a bocca di forno, siccom'è di quella a S. Eustorgio. La quadrata torre delle campane, di robustezza ciclopica, non ha pregio d'arte; è, però, una delle più antiche della città e contemporanea al resto della fabbrica.

Giova rifarci sulla pubblica via per addentrarci nel santuario.

Il claustro sta sul primo ingresso. Dopo le cose dette, non si può non concedere il merito dell'invenzione sua, per quanto ha tratto all'opera laterizia, al *Solari* detto *il Gobbo*. Terminato da altri, dallo *Zenale* o dai *Lombardi*, fu da quest'ultimo chiuso dal lato di mezzogiorno ed aperto invece verso occidente. Nell'occasione del ristauro del vetusto S. Celso (1851) fu di nuovo riaperto al fianco destro. Internamente, conta cinque archi per lato (metri 27), e va celebrato per rigida semplicità di profili e per accuratezza del costrutto laterizio. Venne guasto, però, in occasione della costruzione della fronte marmorea del tempio, con una veste della materia istessa usata verso l'aperto, mediante

l'applicazione di mezze colonne, ornate di basi e capitelli corinzii di bronzo, con che uniformarlo al primo ordine della fronte, in luogo degli antichi pilastri per intero di mattoni e della trabeazione col fregio dipinto, forse, come alla cupola della Passione.

Non ostante la maschera apposta al claustro, la facciata tutta di marmo, che ne fa il quarto lato, sovraccarica, com'è, di frontoni spezzati, di mensole, di pilastri, di termini, di cartelle, di acroteri, di nicchie, d'inquadrature, e dovunque poi, di statue e bassorilievi, riesce ancora l'antitesi del primo. A tanto, dai primi vent'anni del secolo, venuta era l'arte dopo la sua metà! Perocchè questa fronte è invenzione di *Galeazzo Alessi*, di Perugia, e venne da lui ideata alquanto

PILETTA DELL'ACQUA SANTA

prima del 1570, e terminata poi, più tardi (1572), da *Martino Bassi*, secondo l'originale disegno. Nullamanco, il lavoro del marmo e la decorazione figurata sanno ancora del buon tempo dell'arte. La facciata si eleva a quattro ordini: è la linea orizzontale, come nelle fabbriche dell'*Alessi*, che vi predomina; essa si rompe solo al frontone terminale. Le statue dell' « Adamo » e dell' « Eva » sono opere elette del fiorentino *Stoldo Lorenzi di Gino:* lo sono pure l' « Angelo » e la « Vergine Annunciata », presso il bassorilievo centrale, ma di men buona maniera. Del milanese *Annibale Fontana* vanno celebrate le « Sibille », assise Michelangiolescamente sui tronchi del frontone della porta. Era allora gran-

dissimo merito, e fu la sua maggior gloria. Gli appartengono, senza eguale valore, le quattro statue dei profeti nelle nicchie del secondo e terz'ordine, gli angeli del fastigio. La « Vergine », pure, che ne tiene l'apice, sarebbe di lui, se l'originale, per ammirata bellezza, non fosse stata, ai suoi tempi istessi, portata al coperto nel tempio, come vedremo, sostituendovi una copia. Per compiere quanto vi fece il *Fontana*, vuol essere rammentato l'altorilievo centrale, la « Natività di Cristo », e forse entrambi i bassorilievi laterali, i « Magi » e la « Presentazione del fanciullo al vecchio Simeone », sono di lui e degni di lui; poi, i festoni di bronzo, composti di fiori e frutti sulle intermedie porte minori.

L'interno del tempio misura dalla porta al fondo dell'abside metri 58, e dall'asse trasverso al fondo delle arcate delle navi metri 27. Esso offre, però, qualche cosa di ibrido e dissonante nel suo organismo. I massicci pilastroni che dividono la nave maggiore dalle minori; il campo della cupola centrale colle due braccia sfondate ai lati a forma di croce, dissimulato dall'avanzarsi delle navi miuori e dal loro giro dietro del coro; la vôlta della maggior nave a concavità cilindrica, laddove le laterali si foggiano a crociera; la scarsità di lumi dall'alto della nave centrale e l'eccesso negli sfondi delle arcate del perimetro, tutti questi elementi contraddicentisi hanno la loro spiegazione nel fatto di una costruzione mutata in corso di lavoro, da una nave a tre, da tre arcate per lato a quattro, allungata, finalmente, del giro del retrocoro, come fu notato nelle vicende storiche.

L'impronta predominante che rimane al tempio, rispetto allo stile architettonico, è quello dell'autore della fronte, l'*Alessi*. Se l'abbondanza di riquadrature, di specchi lisci è l'impronta del *Lombardi*, dall'architetto perugino gli venne quella delle forme terminali, d'innesti marmorei, di capitelli metallici; ma sopratutto quel sovraccarico di stucchi capricciosi, e talvolta ammirabili per varietà e ricchezza d'invenzione, onde vanno incrostati i campi di vôlta delle navi minori. La pietra bigia, che forma il sodo della costruzione, è un granito d'Ornavasso; ma i marmi colorati e mischi, specialmente la cosiddetta macchia vecchia, la ingemmano, unitamente ai bronzi, che, una volta dorati, ora del loro colore naturale, danno la materia ai capitelli corinzii e compositi dei pilastri scanalati ond'è sostenuta la trabeazione che gira il vaso principale della chiesa, ed ai rosoni che pendono dalle vôlte di tutti gli archi per renderne meno sensibile l'eccessiva larghezza. La vôlta della nave maggiore, come quella della cupola, vedesi disposta di stucco con lacunari tondi ricinti e collegati vicendevolmente da fasce; onde un compaginamento alterno di forme tonde e di interstizi romboidali chiuso entro linee semicircolari. L'aspetto ne è ricco, ma greve.

Il coro si difende dalla nave absidiale mediante un paravento marmoreo, alto un due metri dal piano della chiesa. Contro di esso, all'interno, s'appoggia il coro di legname ingegnosamente intagliato; all'esterno è scompartito di minute inquadrature ornate nel loro seno da pietre e marmi eletti. Così è ricco di marmi, di pietre, di diaspri e di gemme il maggior altare, di un tempo però non felice per l'arte. Il ciborio, più recente, è dell'architetto *Canonica*.

Per l'artista, la ricchezza del tem-

pio e l'interesse che desta vengono dalle opere di statuaria che s'innestano alla costruzione e la decorano, non che da quelle di pittura onde la chiesa ridonda.

Del nominato *Annibale Fontana* sono le opere venute prima e le più pregiate. Mettendoci sotto la cupola, l'altare della titolare del tempio, architettato da *Martino Bassi*, con quattro colonne scanalate rivestite di lamine d'argento e adorne di capitelli dorati, ha una statua dell'« Assunta tenuta ai piedi da due angioletti », quella destinata già pel supremo fastigio del tempio, e qui posta in luogo di una di *Stoldo Lorenzi*. I putti di marmo che sostengono la gemmata corona della Vergine sono opera del pittore *Giulio Cesare Procaccini*. Del *Fontana* è pure il « Cristo morto davanti alla Vergine », cesello su lamina d'oro, nel plinto della statua. Ai lati del pallio, altri due lavori di cesello in argento, la « Nascita della Vergine ed il suo Transito », l'uno di *Francesco Brambilla*, l'altro ancora del *Fontana*, come di lui credesi la lamina d'argento che copre, sotto la mensa dell'altare, l'antica immagine della Vergine col figlio, origine della fondazione del tempio.

Quanto il *Fontana* fosse affezionato al tempio e benemerito di esso, cui lasciò la raccolta dei disegni propri, tuttora conservati presso l'Amministrazione, è attestato dalle altitonanti, benchè vere parole della lapide posta di contro all'altare e sotto un'altra statua, « S. Giovanni Evangelista », lavoro di sua mano; nella quale l'inclinazione all'arte decorativa del *Bonarroti* è, però, già troppo evidente, benchè morto a 47 anni. Egli fu qui sepolto. Meglio si dimostra, quale orafo e fonditore nel vicino cancello di bronzo all'ingresso del presbitero.

Le altre due statue nel quadrato sotto la cupola, a sinistra, « S. Giovanni Battista »; a destra, « il profeta Elia », sono del *Lorenzi*; com'è del medesimo la bella statua nella nicchia sulla porticina estrema a nord, tolta dall'altare della Vergine per lasciar luogo a quella descritta. Altre sculture di minor conto stanno presso l'organo, « Davide e Mosè » del *Lorenzi*, e sotto, i termini dell'*Ascona*; e per dire dei lavori moderni, il « Cristo » sotto il ciborio del maggior altare di *Camillo Pacetti*, e « gli angeli inginocchiati ai fianchi » di *Benedetto Cacciatori*. Rimanendo nella scultura, vale un accenno il lavoro di legname del coro e lo stallo dei celebranti; il primo disegnato, certamente, dall'*Alessi*, con figure d'intagli e prospettive di commesso di *Paolo Bazza*, di Milano, non *Banza*, come ripetono le guide, allogatagli nel 1570 e terminato ed aggrandito, poscia, da *Gian Giacomo Taurino*, che vi lavorò intorno, dal 1588 al 1616, facendo il triplice stallo accennato.

La pittura può vantarvi ancora una miglior messe d'ottimi lavori. È l'arte milanese alla fine del XVI secolo ed al principio del successivo quella che più abbondantemente vi concorse. Nelle vôlte, gl'interstizi piani fra gli stucchi, i fianchi delle lunette negli archi aventi nel mezzo la finestra circolare ed altri piccoli spazi, qua e là, mostransi ornati di pitture a fresco di mano di *Gio. Battista Crespi*, di *Giulio Cesare Procaccini*, di *Carlo Francesco Nuvolone*, di *Carlo Urbino* da Crema, dei *fratelli Rovere*, e del tedesco *Cristoforo Storer*; tutti ben noti. Molte però di queste pitture sono

perdute o guaste dalle efflorescenze nitrose.

Gli affreschi, però, che nel tempio sono argomento di grande e giusta attrattiva sono quelli della cupola, di *Andrea Appiani*, da lui dipinti negli anni suoi ancor giovanili — a 41 anni, nel 1795 — e pagati L. 12,000 di Milano (franchi 8500 circa): da essi tra noi la fama sua grandissima. Sono otto composizioni: i « quattro Evangelisti » nei pennacchi, e i « quattro Dottori della Chiesa occidentale » nelle sezioni triangolari mistilinee, ai fianchi delle finestre tonde degli archi pieni, sotto il tamburo della cupola. Sono in tutto ottantasei figure di misure colossali, ammirabili non meno per la soavità del colore e la grazia del disegno, che per una esecuzione rapida, spontanea e senza biasciamenti. Per la pittura lombarda questi lavori sono il segno del ritorno suo alle buone tradizioni.

Non ci rimane che di guardare i dipinti ad olio degli altari e delle arcate, seguendo il giro del tempio da destra a sinistra:

Primo altare: « S. Caterina da Siena che bacia la piaga del costato al Salvatore »; tela di *Melchiorre Gherardini*, vivace lavoro di questo quasi ignoto pittore della decadenza;

Secondo: « il martirio de' Ss. Celso e Nazaro »: tela di *Giulio Cesare Procaccino*, 1605; egregio lavoro di pennello; composizione deplorabile; cibreo di teste, braccia, gambe, mani, ecc.

Altare della croce, a destra della cupola, la « Vergine col divin figlio e S. Giuseppe che vestono del cappello cardinalizio l'inginocchiato S. Gerolamo »: bellissima e ben conservata tavola di *Paris Bordone*: di lui il « S. Rocco giacente e i due angioletti », con stemmi nella base del quadro e nei piedestalli dei fianchi; è pure del *Bordone* « la gloria coll'Eterno Padre », nell'alto dell'ancona, e « due profeti », dipinti a fresco nelle lunette di sfondo, dovunque ammirando per vigoria e splendidezza di colorito.

Nei sette sfondati del retrocoro, e con lume infelicissimo:

Primo: « la Risurrezione »; tavola di *Antonio Campi*;

Secondo: « S. Massimo »; simile di *Carlo Urbino*;

Terzo: « l'Assunzione di M. V. »; del suddetto;

Quarto: « il battesimo di Cristo »; tavola di *Gaudenzio Ferrari*, una delle sue opere del miglior tempo; felice di colore e di disegno: ristaurata leggermente vent'anni sono;

Quinto. « Cristo che si divide dalla madre prima della passione »; debole tavola dell'*Urbino*;

Sesto: « S. Gerolamo nel deserto »; tavola di *Calisto Piazza*, da Lodi (1555);

Settimo: « la caduta di S. Paolo »; debole tavola di *Alessandro Bonvicino*, benchè segnata del nome: *Alexander Morettus fecit*.

All'altare della croce, a sinistra della cupola: « l'Assunta cogli apostoli »; tela delle migliori di *Camillo Procaccini*. A mensa dell'altare, sta il sarcofago cristiano, in cui si riconobbero, nel 1777, e vennero conservati gli avanzi mortali di S. Celso; è lavoro abbastanza significante dei primi anni del secolo V: rappresenta, sul davanti, nel centro, « Cristo fra i Ss. Pietro e Paolo »; all'estrema destra, il « Presepio »; e nell'intervallo di questo col gruppo centrale, « i tre Magi in veste frigie, pileati il capo »; all'opposto fianco, « le pie donne al Sepolcro di Cristo » che ha forma di torre; ul-

timo succede « l'apostolo Tommaso che pone il dito nella piaga del Salvatore ». Ai fianchi, due soggetti della sacra scrittura: a destra, « Mosè che trae l'acqua dalla rupe e due figure che vi si dissetano »; a sinistra, « l'Emoroissa che genuflessa tocca la falda della veste di Cristo ».

Seguono nelle cappelle discendenti verso l'ingresso:

Prima: « la Deposizione della croce »; debole tela di *Giulio Cesare Procaccini*;

Seconda: « il martirio di S. Caterina »; tela di *Gio. Battista Crespi*, detto il *Cerano*;

Terza: al basso, antico affresco del XIV secolo, « la B. Vergine col figlio tra i Ss. Celso e Nazaro »: noto sotto il titolo, della Madonna del pianto; superiormente, « Gloria d'angeli », di *Carlo Francesco Nuvolone*;

Ultima. « la B. Vergine col putto fra i Ss. Rocco e Giovanni Battista, che presenta un divoto inginocchiato »; tavola di *Ambrogio Fossano* detto il *Borgognone*, segnata nel nome: *opa de Ambrosio de Fossano dicto Bergognono*. Questa segnatura lascia qualche dubbio, circa la sua autenticità. La tavola fu restaurata nel 1858.

La sagrestia, nel passato secolo, possedeva due insigni lavori di pittura, un quadro di *Raffaello d'Urbino* raffigurante una « Sacra Famiglia », e una tavola di *Andrea Salaini*, altra « Santa Famiglia », tolta da quella del noto cartone del *Vinci*, in cui è raffigurata la « Beata Vergine seduta sulle ginocchia di S. Anna, mentre si china a raccogliere il figlio dal suolo ». L'uno e l'altro vi sono spariti, e non rimangono che le loro copie; il primo ceduto, nel 1779, all'austriaco Giuseppe II, che gratificò il tempio con doni di argenti e di fondazioni di carità; l'altro, ottenuto, nel 1811, dal figliastro del primo Napoleone, che lo pagò a denaro contante, riversato, poi, nella costruzione dell'altar maggiore!

Le copie sono del *Knoller* l'una, e assai ben condotta, debole e d'ignoto autore l'altra.

Per lo studioso dell'arte non è, però, ancora il caso di sfuggire cotesta sagrestia; vi ha di che trattenerlo. Oltre alle copie sopradette non possiede, è vero, che qualche tela del XVII secolo, una del *Panfilo Nuvolone*, due di *Camillo Procaccini*; ma in compenso, nella sala precedente, quella degli armadi, havvi un bellissimo lavatojo di bianco marmo, con figure ed accessori gittati in bronzo, eletto lavoro, ridondante di fantasia e di gusto, del nominato *Annibale Fontana*. Gli armadi, poi, contengono più d'una preziosa opera per la storia del lavoro artistico. D'alto interesse è la bella croce stazionale che qui venne portata dalla abbazia della Certosa di Chiaravalle. Essa risale al IX secolo, anzi, all'anno 822, ed è quella istessa data in dono dall'imperatore Lodovico il Pio alla metropolitana milanese, nell'occasione, in cui si riconciliò colla città. Essa è ricca di smalti, di cammei, con caratteri greci, in parte sostituiti, quando impossibile il dire, da semplici pietre. Tra questi cammei, che figurano immagini religiose, altro ve ne ha di metallo a rilievo con che sono designate diverse figure di regnanti, in cui si riconosce il donatore colla consorte Giuditta, Lotario ed Ermengarda, ed altre. Qui si conserva pure un'anfora d'argento cesellata, attribuita a *Benvenuto Cellini*, come che egli porta la

responsabilità delle opere di simil genere del suo tempo, comunque pur siano. Altri oggetti di orificeria vi sono deposti, dono, in parte, dell'arcivescovo Carlo Borromeo, assai devoto e benemerito del santuario.

S. MAURIZIO

CHIESA DEL GIÀ MONASTERO MAGGIORE.

Le vicende dei tempi non ci lasciano qui vedere che una chiesa edificata alla fine del XV secolo, in cui il più seducente dei contemporanei pittori lombardi, *Bernardino Luini*, vi ha profuso i tesori del suo pennello e di coloro che gli facevano corona. Nondimanco, la sua presenza si collega troppo intimamente coll'istituzione religiosa da cui il tempio era tenuto, per non dedicare a questa una parola siccome che l'arte non vi sia estranea.

Del Monastero Maggiore gli scrittori di cose patrie dicono come del più antico della città; onde il suo titolo e la sua preminenza. Non sono però d'accordo circa la sua origine. Vengono citati dei privilegi concessigli da Berengario re dei Longobardi (898 e 920), altri dell'imperatore Ottone I (963); ma l'atto più irrefragabile ond'è attestata la sua esistenza in Milano sta nel testamento d'Ariberto (1034). D'allora in poi il monastero si vede spesso apparire onorato di immunità e di prerogative dai papi, e dalla lunga serie dei dominatori Viscontei e Sforzeschi, i quali, non che confermarle, le accrescono, e ricevono il suggello ultimo dall'atto del 1560 di Filippo II di Spagna. La regola di S. Benedetto che le vergini claustrate seguivano, in ogni caso, ci permette di credere che le origini del monastero non risalissero oltre l'VIII secolo.

Anche così è credibile che la prima casa del monastero fosse collocata in mezzo alle rovine dell'epoca romana: si immaginò fin anche che prendesse a prestito i ruderi d'un tempio di Giove, secondo taluni; d'un circo ch'era in quelle parti, secondo altri; e se ne volle trarre prova da due colonne di marmo cipollino, che si elevano ancora addossate alla sua torre quadrata, che mostreremo in seguito al lettore. Non v'ha dubbio che cotesto primo ricovero sorgesse fuori del recinto romano; e che l'alta torre, quella rotonda, che pure si racchiudeva nell'orto del monastero, anzichè essere, come molti credono, un ultimo avanzo di quel circuito, spettasse, all'incontro, all'allargamento successivo, quello probabilmente dell'arcivescovo Ansperto; il quale, nella seconda metà del secolo IX, restituendo le mure commesse alla sua sollecitudine, pare le abbia protratte da questo lato, a forma di cuneo, per inchiudervi il monastero di cui trattiamo.

Ora, il monastero è pressochè scomparso; e il vasto suo brolo vignato, onde resta il nome alla poco lontana via della Vigna, e che diede tanti argomenti di litigi negli ultimi tre secoli, perchè nel suo spazio non penetrasse occhio profano, è coperto di case ed attraversato dalla via che tiene il titolo dall'arcivescovo ristauratore di quelle mura. La chiesa, però, ci compensa a larga mano della perdita del restante; ed è di essa che stiamo per occuparci esclusivamente.

Che, fino dalla sua prima esistenza, il monastero avesse la propria chiesa non è da dubitare; quale fosse, però, prima della fine del secolo XV non n'abbiamo traccia, sebbene quella che oggi vediamo non sia che una ricostruzione del primo tempio. Siamo più fortunati nel conoscere l'architetto della ricostruzione, ricostruzione che, evidentemente, partiva dalle fon-

damenta: egli è *Gian Giacomo Dolcebono,* architetto e scultore, o, come è chiamato da' suoi colleghi — *magistro di taliare pietre* —; il quale teneva la propria casa a ridosso delle stesse mura monastiche. Ed è facile credernelo l'autore: il fianco nudo della chiesa, dai grandi archi longitudinali, la piétra d'Ornavasso onde si compone la facciata, sono i materiali stessi di costruzione nella chiesa di S. Maria presso S. Celso, opera di lui; ce lo conferma, poi, l'accordo colle memorie dei registri del monastero, e la data dell'edificazione, attestata dal *lapis primarius* col segno dell'anno 1503, innestata nel lavabo, dietro la chiesa interna, tre anni prima della sua morte. Locchè spiegherebbe qualche dissonanza nella fronte, tra il piano inferiore e la cuspide come fosse stata lasciata imperfetta dall'autore, e terminata da mano meno educata alla rigidità delle linee: e lo confermerebbe, in certo qual modo, il sapere la chiesa finita e dedicata nel 1519.

L'interna costruzione, come vedremo, è semplicissima; cioè, un lungo rettangolo, diviso, per traverso nel mezzo, da una parete verticale fino all'imposta della volta; onde due chiese, l'anteriore pel popolo, la posteriore pel claustro, colla sola differenza di una loggietta superiore girante per tre lati della chiesa, la fronte interna eccettuata, senza discontinuità e colla comunicazione unica dal lato delle recluse, sicchè queste godevano dello spettacolo del pubblico nella chiesa, laddove elleno erano al suo sguardo sottratte.

Se ne consideriamo il concetto, la semplicità non va discongiunta dall'eleganza, le proporzioni vi sono slanciate, armonico il degradare delle masse, spontanee le combinazioni, puri i profili; ma tuttociò è vinto dal contributo che vi ha lasciato la pittura,

e specialmente quella del *Luini Bernardino*. Vi si riscontra ancor più quali illustri e magnifici protettori poteva contare, a questo tempo, il monastero per dar corpo e forma a tanta sontuosità artistica; fra cui ci parrà primissima essere stata la famiglia, già dominante a Bologna, dei Bentivogli; e quell'Alessandro, colmo di onori e di rendite feudali dalla Casa Sforzesca, che vedremo dal lato del maggior altare, per mano del *Luini*, terzo figlio di Giovanni II, esule da Bologna, che giovanetto era stato già ritratto, col padre e coll'intera famiglia, da *Lorenzo Costa*, sulla tavola d'altare di S. Giacomo maggiore nella città natale.

La buona stella di questa chiesa fu quella d'essere stata costruita e finita senza interruzioni in quell'epoca felice per l'arte milanese, che fu il primo trentennio del secolo XVI, d'avervi attirato, quasi per miracolo, i più eletti pittori del tempo, alla cui testa sta quel prodigio ancora arcano del *Luini*, e d'essere giunta a noi senza alcuna di quelle deturpazioni artistiche in cui si compiacevano di gavazzare i ristauratori a qualunque costo degli ultimi due secoli. Forse la seducente sua bellezza, forse la sua perfezione di forme, l'abbastanza mantenuta sua solidità concorsero a salvarla dalle selvaggie loro torture. Vero è che l'inclemenza dell'atmosfera vi corrose le pitture dei fianchi di cui s'intravvedono ancora pochi segni: ci rimane però nell'interno ancor tutto o quasi: e giova sperare che la mutata indole dei tempi non verrà meno a sè stessa dove gli antecessori furono costretti ad inchinarsi. Soppressa, infatti, nel 1799, la famiglia religiosa, e caduto, nel 1864, l'edificio monastico in possesso del Municipio, questi non ha mancato a tale alto dovere di civiltà. L'arte e le anti-

chità, per quanto spettava a lui, furono rispettate. Vie e case, come dicemmo, hanno trovato posto nel vasto spazio dell'antico orto; le scuole hanno invaso celle e corritoi, e riconsacrato il luogo che negli ultimi anni della dominazione straniera era stato fatto alloggio delle soldatesche; finalmente, coll'aprimento della via Bernardino Luini, al fianco orientale della chiesa, essendone rimasto denudato il fianco, dal Comune lo si provvide, nell'anno che corre, d'un ordinamento architettonico per mezzo del pittore *Angelo Colla*, sebbene, in antico, non presentasse che una decorazione pittorica.

Lo sguardo che ci accingiamo a gettare sul luogo, ristretto ormai alla sola chiesa, confermerà questi cenni.

Lo dicemmo; è a *Gian Giacomo Dolcebono*, come architetto, e all'anno 1503 che dobbiamo l'origine della chiesa attuale.

La fronte, su ben proporzionato basamento, si eleva a tre ordini secondo la rituale costumanza del tempo, seguendo la progressione dal dorico all'jonico per finire col corinzio. I sostegni che portano queste impronte sono sei pilastri per piani, gli uni soprastanti agli altri, di lievissimo aggetto e divisi da trabeazione altrettanto bassa e di lieve sporgenza. Non un intaglio, se non quelli dei capitelli e le scanalature dei pilastri del terzo piano. Su questo piano si alza un fastigio, nel quale sentiamo di perdere di vista l'autore. Infatti, si è voluto connettervi il nome d'un *Francesco Pirovano*, architetto, che accettabile come autore della cuspide, vuol essere rifiutato per quello dell'intera facciata, come da taluno fu affermato. Il *Pirovano* visse nella seconda metà del secolo XVI.

La chiesa, di una sola nave, si prolunga coperta da due pioventi di tetto. La parte corrispondente al terzo ordine della facciata, si arretra, e dà luogo, sui due fianchi, ad un seguito d'alti archi a scarico dei muri di sostegno delle ali del tetto. Queste arcature, dieci per fianco, lasciano ancor intravvedere i dipinti a colori ond'erano coperti nel seno dell'arco, con una grande mezza figura, intorno al cui capo sorvolazza un filattere; il resto si distende a chiaroscuro con riquadrature e lacunari sotto le volte degli archi, ancor molti visibili a destra, dove non si è esteso il presente ristauro.

Nell'interno della chiesa, vediamo svilupparsi l'organismo dell'architettura esteriore. Al piano del prim'ordine, risponde internamente il medesimo pilastro dorico; al secondo si ripete il pilastro jonico colla trabeazione propria: al terzo si riscontrano le volte: così, come nel piano inferiore, l'ordine ai fianchi si ad-

dentra ad arco in forma di cappella, altrottale, superiormente, si accomoda a forma di loggia.

Delle dieci arcate in cui si distende la chiesa, quattro sono concesse alla chiesa pel popolo; anzi, puossi dir tre soltanto, chè uno de' quattro spazi gli è sottratto per la collocazione dell'altar maggiore. La chiusura si tronca, come fu avvertito, al livello della cornice superiore.

Di primo tratto, entrando, si ha il senso d'aver davanti un grande monumento d'arte. La pittura lo domina intero. Il colore sotto forma di simulata decorazione di rilievo discende dalla vôlta dove si dilata, fingendo un complicato intreccio di nervature, che sanno ancora dell'arte acuta, per acconciarsi, mano mano, più al nuovo stile nelle vôlte della loggetta, dove sfoggia partiti nuovi ed elegantissimi: ma più che tutto, è sulle pareti e sui piedritti dei fianchi che il colore si riversa ricco, vario, smagliante. Qui, la figura tiene il maggior posto. Gli autori di questi affreschi sono evidentemente diversi, specialmente quelli delle figure innestate nei pennacchi. invece il pittore

LA CONTESSA DI CELLANT.

dei putti ci sembra uno solo, e in mancanza di memorie non sapremmo attribuirli ad altri che alla mano, o alla scuola di *Calisto Piazza*, da Lodi.

Tutte le cappelle, e non che le cappelle, lo sfondo delle pareti sono dipinte a fresco. Di fianco all'entrata, sono, a sinistra di chi guarda, la storia del « Figliuol prodigo », a destra quella di « Cristo che caccia dal tempio i venditori »: opere senza nome ma abbastanza chiaramente di un imitatore del *Vecellio*, come sarebbe *Simone Peterazzano*, cui, infatti, si attribuiscono.

Seguendo il giro della chiesa, nella prima cappella, a destra, abbiamo una porta, quella che anticamente metteva all'atrio del monastero, architettata, crediamo, dal *Seregni*: il resto della cappella è coperta di stucchi del suo tempo.

Il fondo della cappella successiva, del vescovo di Perugia, Francesco Bernardino Simonetta, pel deposito di se e de' suoi, venne, nel 1854, mezzo coperto da un altarino cozzante collo stile e col senso artistico della chiesa. Ora, di scoperti non rimangono che i fianchi; a destra, « San

Giorgio »; a sinistra, i « Ss. Giocomo apostolo e Lorenzo », di mano di *Calisto Piazza*.

La seguente è una delle più interessanti, dipinta com'è per intero dal *Luini Bernardino*. Il devoto cui se ne deve la bella decorazione, è *Francesco Besozzi*, causidico milanese, morto nel 1529. Il suo ritratto, in ginocchio, vedesi a sinistra, presentato da « S. Caterina regina »; all'opposto lato, « S. Lorenzo martire »; nel mezzo, « il Redentore in balia di due carnefici, stretto alla colonna, coperto di sfregi sanguinosi, anzi nell'atto di chi si sfascia sotto la piena del tormento ». All'alto della medesima composizione, due altre tratte dalla vita di S. Caterina, come le sono quelle ai fianchi della cappella: di sinistra, « il martirio suo alla ruota », per cui ne vanno colpiti gli esecutori; dall'opposto, e sventuratamente nella faccia ombrosa, « la decollazione della medesima santa regina ». Diciamo, sventuratamente, perchè se è vero quanto narra il frate Bandello, nella quarta delle sue novelle, dovremmo vedere nei lineamenti della santa l'immagine di quella famosa Messalina che fu la contessa di Cellant, ed avere quindi, la data del dipinto, nel 1524. Nella vôlta della cappella, una testa di « Dio Padre », circondata da angeli e da angeletti recanti gli strumenti della Passione. Il dipinto centrale si adorna di molte dorature: ai raggi del Cristo, ai lembi, agli orli ed alla veste intera di S. Caterina. Fuori, nei pennacchi, le due sibille « Eritrea ed Agrippa ». Tutto il lavoro è ben conservato, malgrado qualche imprudente ritocco d'un vent'anni fa.

Nella seguente cappella, che forma parte del presbitero, nulla si ha d'interessante: le poche pitture dei lati ci sembrano del *Lomazzo*; essa ebbe tale adornamento per desiderio di Giovanni Bentivoglio, figlio d'Ermete, che, morto a 23 anni, nel 1431, s'intitolò III senz'avere regnato.

La grande potenza del *Luini* si manifesta ancor più nella parete del tramezzo. Lo spazio si divide in otto campi con altrettante storie: due nel centro, tre a ciascun lato. Nel centro principale, alla mano del *Luini* fa eccezione una tela ad olio di *Antonio Campi*, « i Magi ai piedi della Vergine », lodatissima al suo tempo, oggi ottenebrata, e in piccol credito benchè segnata del nome e dell'anno, 1579. — Del resto, l'affresco domina in tutta la maggiore sua splendidezza; e vi domina unica quella del sommo artista. Sopra la tela del *Campi*, è « l'Assunta in mezzo agli angeli, al cospetto degli apostoli in ginocchio e in atto d'alta meraviglia »: passando ai tre campi di sinistra, nel piano inferiore « S. Cecilia e S. Orsola che tengono in mezzo il tabernacolo », in origine comune ai due lati della chiesa: sotto il tabernacolo « un graziosissimo angeletto » che direbbesi escire da un foro rettangolare, recante un cereo acceso per ciascuna mano. Nel timpano semicircolare che sta sopra, noi vediamo inginocchiata una figura ravvolta entro lunga zimarra senatoria, nera, soppannata di pelli: essa recasi un libriccino nella sinistra; la testa tiene coperta di lieve berretto nero, a contrasto colla tinta del viso scialbo, d'epatico: i lineamenti emaciati, esili, sono composti a profonda umiltà. Benchè il documento assoluto ci manchi, impossibile non vedere in questa figura quell'Alessandro Bentivoglio, il più mite e costumato dei fratelli di Giovanni II, signor di Bologna, insieme col padre, cacciato dalla

città, ed il solo che seguisse questo nell'esilio in Milano; dove più tardi, nel 1522, fido e temperato consigliere a Francesco II Sforza, lo rappresentò nel riprendere il possesso del ducato, e dove morì nel 1532, senza prole maschile. Egli fu qui sepolto presso la figlia Alessandra, suora nel monastero, che le pose una pietra a memoria, nella serraglia dell'arcata vicina. Il Bentivoglio è guidato all'altare da « S. Benedetto », l'istitutore dell'ordine, in vesti episcopali, preceduto da « S. Giovanni Battista » e seguito dal « diacono S. Lorenzo ». La testa del santo abate è notevole

TABERNACOLO.

per uno di quei tipi Luineschi, sereni nello sguardo, dalla prolissa barba candida, in cui piacque a molti di vedere, come a Saronno, così qui, l'effigie del pittore istesso. Levando lo sguardo al campo superiore, vedesi il « martirio di S. Maurizio », patrono della chiesa. — Recandoci al destro lato, e, dal basso all'alto, percorrendo il triplice ordine di composizioni, troviamo da riscontro del tabernacolo, sopra la finestrella, per la quale le monache, dall'opposto lato, ricevevano dal celebrante il pane eucaristico, dipinta una Pietà, il « Cristo nudo in piedi,

che mostra dalla lacera piaga del fianco zampillare il sangue nel sottoposto calice ». Questa piccola figura simulata entro una piccola nicchia ad arco, è fiancheggiata dalle figure intere e grandi quanto il vivo, di « S. Apollonia e S. Lucia ». Sopra, nello sfondo pieno dell'arco, dicontro ad Alessandro Bentivoglio, quella che ci è ragione di crederne la moglie, « Ippolita Sforza »; donna d'alto ingegno e di coltura eletta, per cui, vuolsi, il padre Bandello, ammiratore alquanto meno che platonico, scrivesse le sue novelle. In questa pittura ella si presenta, come il marito, in ginocchio, vestita per intero di broccato bianco, a leggieri sparati, ravvicinati da piccoli galani d'oro; un libriccino le sta nella sinistra, come nella figura opposta, e nel volto porta i segni d'una bellezza oltre la quarantina, non spenta, ma calma, assiderata dagli anni e forse da un carattere linfatico: un serto d'oro, segno regale di sua famiglia, le riposa sull'alto della fronte. L'euritmia colla raffigurazione in cui appare il marito fu osservata dall'artista fino a circondarla da tre sante donne: « S. Scolastica », la sorella di S. Benedetto, che, nelle vesti dell'ordine, e quella che le tiene la mano sull'omero; la precede « S. Agnese », e la segue « S. Caterina d'Alessandria ». Nell'interpilastro superiore, « S. Sigismondo re », il quale dalle monache si voleva il fondatore del primo edifizio, offre a « S. Maurizio », ritto sopra un piedestallo, il modello della nuova chiesa, mentre nel fondo si vede il martirio d'esso re. È singolare che il modellino di rilievo simulato nelle mani di « S. Sigismondo » per nulla rassembra a questa chiesa del *Dolcebono*, che è d'una sola nave e senza cupola, mentre ricorda un'altra chiesa del medesimo architetto, la chiesa di S. Maria presso S. Celso, prima delle alterazioni cui andò soggetta.

Dall'esame di questo miracolo d'arte viene immediata la domanda dell'epoca in cui fu operato. Nessuna data. le indagini non ci condurrebbero ad epoca anteriore al 1522, in cui il Bentivoglio prese stabile domicilio in Milano con Francesco II, e non dopo il 1532, anno in cui morì. Noi inclineremmo a stringere maggiormente questo tempo tra il 1525 e il 1530, quando, stanco e sfiduciato della vita, oltrepassato il cinquantesimo anno d'età, nato com'era nel 1474, senza eredi maschili, cedendo alle istanze della figlia Alessandra, suora nel monastero, si fece a profondere parte delle pingui sue rendite in quest'opera, che lo fa rivivere allo sguardo dei posteri. Ed è la figlia istessa, grata, dobbiamo crederlo, di tanto, che gli faceva porre quella pietra di cui dicemmo, con parole che ne additano la temperanza dell'animo: *moderatori justissimo qui omnibus profuit, nemini nocuit.*

Nella cappella sottostante alla lapide, « una deposizione dalla croce, con molte figure », ed ai due lati « gli Apostoli, con seguito di altre persone, in piedi, rivolte verso la composizione centrale, atteggiate a stupore »; miseranda caricatura dell'ultima cena del *Vinci*. Si accusa da sè una delle povere cose del *Lomazzo*.

Alla vicina cappella, verso l'ingresso, il fondo rappresenta « il battesimo di Cristo »: sui lati, a destra, « S. Zaccaria che scrive il nome di Giovanni », e a sinistra, « il capo mozzo di lui ricevuto sopra una sottocoppa ». La vôlta, come nella cappella di contro, reca nel centro « una

testa d'Eterno Padre », e al basso, degli « angeli con strumenti musicali ». Un forte riflesso dell'arte Luinesca traspare ancora da queste pitture. La si direbbe d'uno de' suoi migliori ajuti. La cappella fu così ornata nel 1545: ed è ancora la famiglia Bentivoglio che vi appare, siccome la patrona.

Oltrepassiamo la successiva cappella, che si vuole del *Gnocchi*, allievo d'*Aurelio Luini*, in cui raffigurò « il martirio di S. Stefano », e al lato destro, un *Del Carretto*, « il cav. gerosolimitano Gian Giacomo », sepolto nella chiesa.

All'ultimo abbiamo, come tutto il resto, in fresco, nella parete principale, « un Cristo risorgente »; ai lati, « la Maddalena a piedi del Cristo risorto », e « lui medesimo che si reca a Emaus coi due discepoli ». Le pitture sono di *Aurelio* e *Gian Pietro di Luino*, o *Luini*, per dire più comunemente. Di questa pittura resta il contratto: furono eseguite nel 1555 a spese della contessa Bergamini, signora della cappella, per sessanta scudi d'oro.

Ma ormai ci conviene recarci alla chiesa monastica.

La simetria di questa parte della chiesa è perfetta con quella veduta. Nella parete di sfondo, come quella della fronte verso la via, apronsi quattro finestre; tre eguali ad arco tondo sulla medesima lineà; la quarta, più grande, superiormente a forma circolare. La differenza consiste nel numero delle arcate, le quali, qui, sono sei delle dieci onde l'intera chiesa si compone. Ma la differenza maggiore si nota nella conformazione del campo ove risiede l'altare monastico appoggiato alla parete divisoria e a ridosso di quello pel popolo, dal quale è separato per una grata di ferro, sicchè ne sono resi visibili gli atti del sacerdote all'altare. Qui, l'organismo, però, si trasforma: una divisione orizzontale al piano del pavimento delle loggie circostanti, vi costituisce un terrazzo per cui il giro superiore della chiesa claustrale è completo; e, di qui, gli è dato di estendersi alle loggie sovrastanti alla chiesa pel popolo. Il terrazzo con parapetto s'appoggia sopra un grande arco elittico, sorretto da grossi pilastri, e da altri minori archi, a mezzo di cui è congiunto agl'insenamenti laterali; combinazione singolare e ardita pei tempi; onde ne nacque un rannodamento di piani e di piccole vôlte triangolari, dal che l'arte trasse partito mirabile.

Prima di volgere lo sguardo ai lavori di pennello che su cotesto lato della chiesa cosparsero di un'onda di tesori, non è inutile arrestarlo un istante sul doppio giro degli stalli.

Vi abbiamo, infatti, il coro monastico, opera del tempo, e forse disegno del *Dolcebono*: scarsi i lenocinii d'intaglio, ma eletti ai bracciuoli, alle mensole del baldacchino: del resto, un profilare largo, semplice, fino, rigido, anzi, talvolta: nessun artista, vi si vede, era più del *Dolcebono* timoroso del trasmodare, che allora pur già cominciava. L'organo, dal lato del vangelo, connesso al giro corale, è del 1534, di un *Gian Giacomo Antegnati*, milanese. Se le memorie degli archivi non ce lo attestassero, ce ne avvertirebbero le forme e le pitture degli sportelli.

Le pitture ci reclamano così vivamente per ogni verso che la magnificenza architettonica non riesce a trattenerci dippiù. L'altare colle sue parti circostanti vale un nuovo e impareggiabile trionfo pel grande *Luini*. La sua pittura è parola figurata. Qui, il

suo discorrere è completo: corona all'altare, dove si compie il rito del mistico sacrificio, bene sta la storia della sua Passione. Essa è svolta, infatti, in nove composizioni cicliche: all'estrema sinistra nella faccia della parete di fianco « i soldati condotti da Giuda all'orto di Getsemani »: — nella parete ad arco, in alto entro la lunetta, « Cristo orante nell'orto davanti all'angelo »; al basso « i tre discepoli immersi nel sonno »: — all'altra faccia di parete sul piano principale, « Cristo mostrato a ludibrio davanti al popolo »: — sopra dell'altare, nelle tre lunette che si seguono, « l'andata al Calvario, Cristo disteso sulla croce sotto il tormento della crocefissione; Cristo deposto nel lino sepolcrale »: — più oltre, verso l'estrema destra, le tre composizioni che fanno riscontro alle tre dell'opposto fianco; « Cristo portato entro la sindone al sepolcro »; nella parete ad arco, « Cristo risorgente », nell'alto; sotto, « i giudei colpiti dallo spavento »; ultimo, « Cristo che appare alla Maddalena ». Una delle non ultime circostanze che danno meraviglia in cotesto giro di storie, la maggior parte numerose di figure, è il considerare le prime due e le ultime due dipinte in luogo, anche nei momenti migliori di luce in tale oscurità da dovere credere avere l'artista ricorso al lume artificiale, perocchè l'opera, qui, vi è intera, come dovunque, a buon fresco, fatta eccezione di quella del « Cristo inchiodato sulla croce », che è dipinta ad olio.

Ma non è ancor tutto; intorno all'altare si ripete la composizione medesima che sta dall'altra faccia della parete. Quattro sante, di misura quasi quanto il vivo, che tengono in mezzo i due tabernacoli; a sinistra, havvi quello a semplice sportello per l'amministrazione del pane eucaristico alle claustrate; a destra, quello acconcio a tabernacolo e per guisa fatto da venire aperto anche da questo lato. I due sportelli vanno del pari decorati, come dalla faccia verso il popolo: sul primo, è nella piccola anconetta dipinto « il Cristo nudo, recante la croce del trionfo nella sinistra, mentre dal costato destro gli zampilla il sangue nel sottoposto calice »; al basso del secondo, s'innoltra l'angioletto dai due cerei accesi. Le sante martiri di misura quanto il naturale, passando da sinistra a destra, sono: « S. Apollonia e S. Lucia, S. Caterina e S. Agata ». Sopra i due pilastri, a fianco dell'altare e sorretti da una mensola, stanno « S. Sebastiano » a sinistra, « S. Rocco » a destra. Nel basamento di tutta questa magnifica pagina pittorica, di chiaroscuro, angeli dal sorriso Luinesco e santi in formelle di medaglie simulanti la terra cotta, che vi si annidano a compirne la stupenda decorazione; la quale gira e abbraccia tutto lo spazio fino ai pilastri che sostengono il grand'arco elittico e gli danno forma di boccaporto da scena teatrale; dove altre mezze figure, « S. Bernardino e S. Stefano », coronano questo spettacolo, di una soavità d'arte davvero paradisiaca.

Ma non possiamo lasciare il luogo senza un'ultima osservazione. Già notammo, dall'altra faccia della parete, come tutto inducesse a credere che Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza, ivi rappresentati, fossero i donatori di questo magnifico monumento dell'arte lombarda, in prova d'affetto della figlia Alessandra, suora nel monastero medesimo. Da questo lato ne troviamo più evidente la con-

ferma. D'accanto al traforo dell'altare, nei due piedritti ornati di traccie dorate, troviamo ripetuto lo stemma bipartito, « della sega d'oro in campo rosso dei Bentivogli, colla biscia Viscontea-sforzesca, in campo verde »; e ancor più sotto, in lettere d'oro l'anagramma dei promotori ĀL e HĪP. Nè possiamo ancor fermarci: all'estremo destro della parete, nell'angolo più ascoso dall'ombra, tra i « personaggi che assistono al trasporto del corpo morto del Cristo ». si solleva un pallido, ma fiero profilo di giovane donna, avvolta le tempia nelle bende e nel sajo benedettino. nella mesta ma altera bellezza di quel volto, impossibile non ravvisare l'Alessandra, che negata alle gioie del secolo, s'affissava confidente nel cielo di traverso alle pitture del *Luini*.

Anche il resto di questa chiesa, un giorno tolta all'occhio profano

SUOR ALESSANDRA.

è uno spettacolo inebbriante d'arte: tre o quattro mani d'artisti lombardi, fra cui alcuni, certamente, dei più alti, si sono dati qui la posta per compiere quell'aureola di splendore che si conveniva all'opera del *Luini*. — Nei pennacchi del grand'arco elittico un' « Annunciata dall'angelo », la ci sembra pennelleggiata dal *Bartolomeo Suardi*. — La medesima mano, e non sola, qua e là, s'intravvede pure nelle piccole figure intere, le quali, entro certi segmenti mistilinei, tengono in mezzo le finestre circolari che si aprono negli sfondi dei dieci archi circostanti. Sono in tutto venti figurine, comprese quelle coperte dell'armadio dell'organo: non poche vanno guaste, ma quelle conservate, bellissime, sanno assai del fare Borgognonesco; dalle mani dure, profilate, ma colle teste meravigliose d'espressione. Non si può errare attribuendole per la maggior parte ad un abile

aiuto del *Luino*. Certamente queste figurine furono tra le prime opere di pittura del tempio; e in prova, la piccola figura del « S. Sigismondo re », che vedesi nell'ultimo arco a sinistra di chi scende dall'altare, porta nella destra mano il modellino della chiesa, precisamente colla fronte simile all'esistente, peraltro con una differenza, che alle tre finestre ad arco tondo ne sovrasta una quarta eguale, dove, invece, sta un grande occhio circolare; il che può aversi ad indizio che la costruzione della fronte non era per anco giunta a quest'altezza quando si operava intorno a queste figure, e pendeva, al certo, un progetto diverso dall'eseguito.

Nello sfondo opposto all'altare, si mostra venuto alla gara col padre il figlio *Aurelio* o l'altro figlio *Gian Pietro* entrambi nominati — gara miseranda! — Delle cinque composizioni intorno alla porta che conduceva all'interno del monastero, ne ricordiamo i soggetti senza commenti; sulla porta, « l'ultima Cena »: — nel fianco a destra, « Cristo catturato all'orto »: — superiormente, « Cristo condotto davanti ad Erode »: — dall'altro fianco, in alto, « la flagellazione »: — sotto, « Cristo levato dalla croce ».

Anche il fregio sovrapposto al primo ordine reca nei centri piccole teste dipinte a fresco, della medesima mano Luinesca delle nominate figurine. Ma per compierci il concetto dell'arte, in questo empireo della scuola lombarda, ci giova salire alle loggie superiori. Quivi, al disopra degli archi interni di passaggio, entro una simulata finestrella circolare, vedi emergere in su dalla cintura, delle mezze figure di sante martiri. Sono in tutto ventisei coteste immagini: alcune di nobiltà e di bellezza veramente stupenda ed inesplicabile a parole, come la « S. Caterina », la « S. Lucia », la « S. Margherita », la « S. Agnese »: e poi, per essere nel vero delle ventisei la maggior parte. È la bellezza lombarda in tutto il suo splendore, in tutta la sua purezza che trovasi qui esplicata: ed è forza confessare che vi prevale più che la Luinesca l'ispirazione Leonardesca, quella della Madonna di Vaprio e della testa della Ferronniere, il vero ritratto della Gallerani. Chi l'artista? — Ecco uno dei tanti quesiti che ci getta innanzi quest'inesplicata ed inesplicabile scuola lombarda.

D'accanto a questa meraviglia dell'arte, quasi a dar loro rilevanza, seguendo il corso delle loggie, torna ancora davanti uno dei figli del *Luini*, l'*Aurelio*, nei due grandi affreschi, « i Magi, e il battesimo di Cristo », sulla parete soprastante all'altare interno. I vicini pilastri ce ne danno la data: 1556, il primo febbrajo. Ci manca l'animo d'indicare la pittura centrale, in cui è raffigurata « la Cena in casa del Fariseo », opera indegna d'aver posto in tanto consorzio; tale era il precipizio che correvano i figli, un quarto di secolo, dopo le meraviglie del padre!

Altri oggetti di studio e d'osservazioni esser dovrebbero per l'artista le pitture monocromatiche, onde si abbellano il resto delle pareti e le vôlte; ma l'occhio abbagliato da tanta luce sente il bisogno del riposo e del raccoglimento.

Ond'è che nell'uscire dal fondo della chiesa, ricordiamo appena la pietra coll'anno (1503) della sua ricostruzione, e le due torri, l'una, quella d'Ansperto, del IX, l'altra del XII secolo.

S. MARIA
DELLA PASSIONE.

Qui, dove sorge la chiesa, erano, nella seconda metà del XV secolo, le case dei Biraghi, ricchissima fra le famiglie patrizie milanesi. Daniele, arcivescovo di Mitilene, benemerito per lauto censo lasciato, morendo, all'Ospedale fondato da Francesco Sforza, le donava, nel 1485, all'ordine dei Canonici Lateranensi, affinchè, ivi tramutandosi dalla non lontana sede di S. Barnaba, potessero trovarvi tempio e casa conventuale. L'opera, lenta dapprima (1500), durò oltre a trent'anni, chè all'anno 1530 si attribuisce l'erezione della cupola e la via rettilinea aperta sull'asse del tempio e volta verso la città. Architetto della parte più eminente si vuole quell'egregio *Cristoforo Solari* detto il *Gobbo*, artista scultore insigne anche prima della andata a Roma, donde fece ritorno nel 1511. È, quindi, facile credere che l'idea di cotesta cupola gli sia stata suggerita da quella architettata da *Bramante* per S. Pietro di Roma. È pure, non che ammissibile, manifesto che il tempio fosse ideato e costrutto, da principio, a forma di croce greca a modo della chiesa parrocchiale di Legnano, e che, soltanto nel seguitare della costruzione, sia stata prolungata a forma di croce latina. Che, come solevasi a quei tempi, il lavoro edilizio si prolungasse ben oltre il secolo lo mostrerebbe la facciata, condotta nei peggiori tempi dell'arte, nel 1692, con statue che ne sono un vitupero; mentre le forme nelle parti originali del tempio ed il profilare severo del fianco e della cupola attestano nell'au-

tore una mente educata ad esempi eletti e dotata di un profondo senso estetico, com'era, in fatto, *Cristoforo*, il più celebrato dei *Solari*.

Il tramutamento della costruzione da croce greca a croce latina è dimostrato dal fianco che si attacca in falso e sconcia i bracci laterali della croce originale. Esso si distende fino alla fronte, dando forma a sette absidi interrotte di piani, corrispondenti ai pili ed alle cappelle della chiesa. Il modo di costruzione di questi fianchi, l'assenza di pitture alle pareti e di modonature alle finestre, ci fanno credere che il prolungamento abbia avuto luogo ben oltre la seconda metà del XVI secolo.

Dopo questo cenno, possiamo addentrarci nell'esame del monumento, cominciando dall'esterno.

La cupola è ottagonale, a tamburo di due piani; d'ordine toscano l'inferiore, jonico l'altro, con finestre e nicchie in entrambi, sorrette da colonnette e coronati di frontoni; poi, quelle al basso traforate e prospicienti l'interno della chiesa, quelle superiori dipinte di statue e di figure a colori. La cupola termina a tetto ed è chiusa da lanternino d'epoca assai posteriore. Tutte le membrature, fra cui principalmente i capitelli, le basi di colonne, gli stipiti di finestre son di nudo laterizio: al contrario delle pareti e dei larghi piani verticali, intonacati e frescati con inquadrature di colore; il quale si estende e prende varie forme di fregi così nelle fascie degli architravi delle finestre, come altrove. L'aspetto ne riesce oltremodo ricco e splendido, sebbene, in oggi, pressochè del tutto sia svanito: ciò che rimane in grandissima parte conservato sono gli elegantissimi profili di laterizio.

La facciata sconciamente barocca, d'un *Rusnati*, del 1692, fatta maggiormente tale dalla statuaria del 1729, ci dispensa da ogni sguardo.

Il tempio corre a tre navi e sei archi per lato, sostenuti questi da altrettanti poderosi pilastri quadrilateri. L'asse maggiore tocca a 108 metri. La cupola si eleva ottagona, ovoidale; dal piano della chiesa al suo apice massimo, corrispondente al tamburo esterno, sono quasi 50 metri: il diametro suo alla base dell'imposta è di metri 24, circa. Nei piedritti degli spicchi si aprono le finestre, tre per lato; maggiore la centrale delle tre e ad arco tondo: le sono quelle del piano superiore del tamburo. Il tutto si regge sopra otto robusti pilastroni che abbracciano un numero eguale di archi al piano delle chiesa, e cui, sulle diagonali, dovrebbero aversi otto vaste nicchie, delle quali quelle, verso l'ingresso, sconciate per innestarvi le navi laterali ed aggiungervi una cap-

pella affatto fuor d'ordine e di criterio costruttivo. La vôlta della cupola è dipinta a lacunari con rosoni: e del pari, a chiaroscuro, i pennacchi sottostanti, che la collegano alle otto arcate ond'è retta.

Tolto da queste osservazioni intorno alla parte edilizia, le pitture soltanto, ed un insigne monumento possono avere virtù d'arrestarvi il visitatore. A fine di procedere ordinatamente, cominciamo dalla nave maggiore.

I quattordici pilastroni che la reggono, quelli compresi addossati alla fronte, vanno ornati di altrettante tele ottagonali con ritratti di santi dell'ordine lateranense. Sono opere fra le più elette di *Daniele Crespi*, e non mai abbastanza ammirate per espressione, vigoria di colore e spigliatezza di pennello. Come più innanzi, si mostra qui, anzichè allievo dei *Procaccini*, studioso di gareggiare coi più poderosi coloritori spagnuoli del suo tempo, Velasquez e il vecchio Herrera. Altri quattro dipinti nella stessa forma di cornici e del medesimo *Daniele* stanno a quattro degli otto pilastri, ond'è sorretta la cupola: sono, per distinguerli da quelli d'un debolissimo imitatore suo, un « *Ecce Homo* », un « Crocefisso », un « Cristo morto sostenuto da un angelo », un « angelo che sostiene la sacra sindone. » Lo stesso *Crespi* riappare negli sportelli dei grandi organi, che occupano le due arcate di fianco a quella dell'altar maggiore. In quello a destra, assai debolmente, vedesi di *Carlo Urbino*, da Crema, « la flagellazione, e Cristo mostrato al popolo », ciò nell'interno; all'esterno in chiaroscuro « la Coronazione di spine »: in quelli a sinistra, il *Crespi* dipinse magistralmente, negli sportelli chiusi « la lavanda dei piedi per mano del Salvatore »; negli aperti, in uno « l'innalzamento del Crocefisso sul Calvario », nell'altro « la discesa sua di croce ».

Passando direttamente al coro vediamo la conca dell'abside dipinta a buon fresco da *Carlo Francesco Nuvolone* detto il *Panfilo*, con un fare molle, ma con un colorire lucido e gajo, al modo guidesco. Vi è rappresentata « la coronazione della Vergine ». Sul campo anteriore di vôlta, il medesimo *Panfilo* vi effigiò « i quattro Evangelisti, » e nei vani intorno alle finestre circolari, onde sono illuminati, « quattro Sibille », colla istessa sua facile maniera. A ragione merita attenzione grandissima la tavola centrale del coro, opera giovanile di *Bernardino Luino*, e di tale casta purezza che lo mostrerebbero, qui, scolare del *Borgognone*. Vi è rappresentato « Cristo deposto, tra la B. Vergine, la Maddalena, S. Giovanni, due pie donne », e, agli estremi dei due lati, « due santi vescovi ». La tavola, danneggiata da una spaccatura verticale, quasi nel centro, è chiusa da una ricca, se non bella, cornice dorata, adorna nella cuspide di un piccolo « Cristo risorgente », e, a piedi, di una predella partita in sette compartimenti, istoriati per mano del medesimo pittore di teste e figurine. Vanno designate nelle vecchie Guide, e noi solo per questo designiamo, le figurine dipinte sulle grandi lamine d'onice africano, che fanno ammirato di marmi preziosi l'altar maggiore: esse sono opera di *Giulio Cesare Procaccini*.

A destra dell'altar maggiore, sotto l'organo, e nel fondo dell'abside, si trova il tumulo del fondatore del tempio, ammirando lavoro in marmo del *Fusina*, che nello zoccolo vi lasciò inciso il proprio nome — *An-*

dræ Fusinæ opus MCCCCLXXXXV, l'anno medesimo della morte dell'arcivescovo. Esso fu fatto per ordinazione dei priori dell'Ospedal Maggiore, erede principale dell'ingente sua sostanza; i quali vi posero pure la salma del fratello Francesco, consigliere della duchessa Bona, generale e preposto al banco degli stipendi. Ciò spiega come il monumento, nelle sue parti principali, consti di due arche marmoree, oltre lo zoccolo ed il letto funerario. È sullo zoccolo o scamillo inferiore che sta il nome dell'artefice Il grande avello, assai semplice, sollevato da quattro smisurate

MONUMENTO BIRAGO.

coscie di leone, è quello del fratello Francesco; sopra ancora, il feretro dell'arcivescovo, artisticamente ornato di volute, di foglie, di fiori, di festoni e di stemmi; sull'alto, per ultimo, il letto funerario, su cui quest'ultimo giace scoperto ancora sul funebre lenzuolo. Tuttavia, vi manca ancora una parte, il padiglione in forma cuspidale, stata, sventuratamente, gittata a pezzi per far luogo al di sopra di esso ad una cameruccia di tavole. Vi rimangono, però, i quattro bellissimi angioletti che ne sostenevano i lembi. Malgrado cotesti danni, è ancora una delle più in-

tegre opere che rappresentino lo stato della scultura in Milano all'epoca Leonardesca. L'eleganza, la serietà, la ricchezza senza fasto non potevano darsi la mano sotto migliori auspicii e in più eletta misura.

Facendoci a visitare le cappelle, a partire dalla destra parte, s'incontrano nella quinta alcune figure in piedi su tavola di recente restaurate, un « Salvatore », da un lato, e « due apostoli », dall'opposto, attribuite, sconsideratamente, per giudizio nostro, ad *Ambrogio Fossano* detto il *Borgognone*.

I medesimi dubbi dobbiamo esprimere, rispetto alla tavola, nella cappella successiva, raffigurante « Cristo in mezzo ai dottori », attribuita al *Luini*, maltrattata da un poco benevolo ristauro, da non pochi anni addietro.

Nella cappella maggiore, che forma testa di croce a destra, sull'altare, tavola di *Giulio Campi*, « la crocefissione », lavoro molto abbrunato dal sistema di colorire, e nella conca dell'abside, a fresco, « le Marie al sepolcro », ammanierato lavoro del fratello *Antonio Campi*: mostra questa la decadenza della scuola cremonese. Nella medesima cappella, da un lato, « la flagellazione », debole lavoro di *Enea Talpino* detto il *Salmeggia*; nè migliore è « l'orazione all'orto », del medesimo pittore, che le fa riscontro, posta nella cappella dell'opposta testata. Quivi, degna invece di singolare ammirazione è la bellissima tavola di *Gaudenzio Ferrari*, « l'ultima cena », opera del suo miglior tempo, quando ancor stava sotto l'influsso della scuola Leonardesca, e non già de' suoi vecchi giorni, come taluno scrisse. Questa preziosa pittura fu spogliata delle sue più delicate velature, per ingiuria ricevuta da una malaugurata pulitura, ed ora si mostra lorda tuttavia di quella vandalica operazione. La ricca e bella incorniciatura architettonica si attribuisce all'architetto medesimo della chiesa, il *Cristoforo Solari*.

Nella prima cappella, a sinistra, che serve di battistero, un altro prezioso e caratteristico dipinto del *Crespi*, « la cena di digiuno di S. Carlo Borromeo »; in cui si dimostra ancor più la mente severa e penetrante di questo raro artista. Del medesimo v'ha pure un piccolo crocefisso nella cappella, nominata, dei Campi; e così altre tele secondarie del XVI e XVII secolo.

Uno sguardo, per ultimo, alla sagrestia: vasta aula per costruzione interamente contemporanea alla fondazione del tempio, a bassa vôlta, congiunta colle pareti da piccole volticelle e vele triangolari, il tutto coperto d'ornati del tempo, ora malamente ritoccati. Negli archetti pieni, risultanti dall'innesto delle vele colle pareti, vi hanno bellissime mezze figure dipinte a fresco dal *Fossano* detto il *Borgognone*: rappresentano entro le quattordici lunette maggiori altrettanti vescovi dell'Ordine: nelle minori, quelle d'angolo, otto ritratti; tutte mezze figure, assai ben conservate e bellissime. Gli armadi della sagrestia baroccamente contorti, coprono le due mezze figure tra le finestre.

S. NAZARO

MAGGIORE.

L'antico titolo di questo tempio era quello di Basilica degli Apostoli, ed anche Romana, pel luogo dove si ergeva: non assunse quello di Nazaro che quando, rinvenuti dal vescovo Ambrogio i sacri corpi di due martiri, Nazaro e Celso, lasciò, come vedemmo, sul luogo del ritrovo quello del secondo, e qui recò e compose il primo. Da ciò la deduzione che l'edificio fosse già eretto prima dell'anno 396, e, forse, per opera dello stesso Ambrogio.

La sua forma icnografica, di basilica greca, dalle quattro eguali braccia a forma di croce, ce ne denota già l'alta antichità. Le leggende del tempo narrano (402) di un prezioso pavimento di marmi libici fattovi porre da Serena, moglie di Stilicone. Ma noi non possiamo occuparci che di quanto rimane. E ciò che rimane non è che la forma dei tetti, della vôlta, dell'abside, e discendendo alle particolarità, qualche archivolto e qualche lapide che ci portano col pensiero all'epoca dell'architettura lombarda a pieno sesto, o più propriamente, al secolo XI, in cui (1075), devastato il tempio da un incendio che divampò per vasto spazio della città, esso ebbe una ricostruzione sulle antiche fondamenta, certamente, e probabilmente, secondo la primitiva costruzione: quindi, un ingresso unico verso la via Romana, l'abside dicontro ad esso, i capi laterali terminati a forma d'esedra, ed aperti a porta in tale occasione.

E tuttociò ci si affaccia ancora, eccettuati coteste porte e l'altare unico; il quale ergevasi nel mezzo della

crociera, coperto da un ciborio sostenuto da quattro colonne di porfido, come ora quello di S. Ambrogio, circondato dagli stalli per le preci corali; chiuse le prime e rimosso l'altro dall'arcivescovo Carlo Borromeo quando (1578) riformò l'intiero tempio coll'arte più macchinosa che spirituale del suo tempo.

Egli è, infatti, tale l'aspetto di questo tempio; che ci giunse, del resto, senza alterazioni organiche dopo quelle recategli tre secoli or sono; chè secondaria è quella dell'elevamento del suolo interno, una volta più basso di non pochi gradini dell'attuale, onde quel senso di greve e di ottuso da cui si sente compresi, entrandovi.

Il tempio ebbe, inoltre, fuori di esso, sformato l'impianto da due fabbriche aggiuntegli nella prima metà del secolo XVI: la cappella funeraria dei Trivulzio, appostagli alla fronte, e quella di Nicola Busti, nell'insenamento esterno della croce ad ovest.

Ma l'esame particolareggiato ci chiarirà meglio le cose importanti quivi raccolte.

Precede il tempio l'edicola Trivulziana, fondata dal celebre maresciallo Gian Giacomo, qualche anno prima della sua morte. Noi abbiamo testimonio dei lapicidi richiesti da lui medesimo alla fabbrica del Duomo: fra essi emerge particolarmente (22 marzo 1518) quel *Francesco da Briosco*, che figura tra gli architetti migliori della Cattedrale medesima insieme al *Dolcebono*, al *Solari* ed al *Fusina*. Del *Briosco* noi crediamo, infatti, l'architettura di questa edicola eretta e dotata dal maresciallo, come all'iscrizione sul fregio della porta (7 ottobre 1518), data della sua morte. Fu, poi, condotta innanzi dalla consorte Beatrice d'Avalos, ma dagli eredi di questa lasciata imperfetta, come ben appare.

La cappella si eleva sopra una base quadrata a due piani, sorretta per ciascun piano da un tetrastilo di pilastri innestati nella parete, che ne lascia vedere il pieno di laterizio; le forme doriche prevalgono nei pilastri inferiori, le joniche nel superiore: un alto basamento divide i due ordini. Sulla porta è scolpito lo stemma dei pali Trivulzio tenuto da due putti; ognuno de' quali, all'altro fianco, regge uno di quelli delle due consorti, la Colleoni e l'Avalos. In questa costruzione si mostra, bensì, nei lineamenti la rigidità dei primi lombardi bramanteggianti, ma nelle parti, e specialmente

nei capitelli, notansi i lezii e gli arbitri d'un'arte che si sfascia. — All'esterno quadrato corrisponde un ottagono all'interno, che termina a cupola. Le muraglie si elevano spoglie d'ornamenti. Non è se non a mezzo dell'altezza che si aprono dei vani a forma di grandi archi a fondo cieco: in ciascuno sta un avello marmoreo, e questi acconci a raccogliere, come raccolsero, i vari membri della famiglia appartenenti più strettamente al maresciallo. Di loro le intere sembianze, simulanti il cadavere, giacciono distese sul coperchio a forma di letto funerario, ed abbiamo argomento di crederle, almeno le principali, opere prime di *Gerolamo della Porta*, concesso (18 agosto 1519) dalla fabbrica del Duomo alle istanze della vedova del maresciallo con quattro altri scultori, per esservi adoperati. L'altezza cui sono poste coteste urne sepolcrali non ci permette alcun giudizio d'arte.

L'ordine degli avelli è il seguente: dicontro all'entrata, Gian Giacomo, il Magno dei Trivulzi. alla sua destra, la prima moglie, Margherita Colleoni: alla sinistra, la seconda, Beatrice Inigo de Avalos di Acquino: presso la prima moglie, Antonio, padre del maresciallo: dicontro a questi Gio. Nicolao, unico figlio del maresciallo, e dappresso a questi la consorte Paola Gonzaga: nel lato di riscontro, Luigi, Ippolita e Margherita ancor fanciulli qui raccolti, figli di Gio. Francesco, il quale figlio del Gio. Nicolao, e ultimo della serie, sta sopra la porta d'ingresso. Lo che ci induce a credere, mancando ogni data alle scritte degli avelli, indubbiamente essi non aver avuto compimento se non dopo l'anno 1573, in cui si spense, con Gio. Francesco, l'ultimo rampollo diretto del maresciallo.

Della chiesa, riformata come fu, sotto il primo Borromeo, nulla è rimasto del secolo XI e nulla s'aggiunse di nuovo che interessi l'artista. Però, i lavori, sebbene meno radicali che ebbe a soffrire verso l'anno 1831, furono causa che perdesse quel tanto che ancor le rimaneva del tempo antico. Le rimase solo la fortuna di salvar quasi integra la vicina cappella del Busti, quella della vicina costruzione che già notammo, la quale offrirà il miglior tema alle nostre osservazioni.

La chiesa, che non aveva che un altare, prima della riforma del XVI secolo, ora ne ha cinque; inoltre, alcune edicole a modo d'altare, ed una pel battistero, presso l'entrata. Nella prima di queste edicole, a destra havvi una finestra con vetri dipinti di bellissima fattura: appartenendo essi alla cappella di S. Caterina, ne diremo ragionando di quella. Più innanzi, non abbiamo motivi di arrestarci agli altari, se non a quello di fianco al presbitero al lato sinistro di chi s'innoltra, dove sta una copia dell' « ultima Cena » di *Gaudenzio Ferrari*, fatta con alcuni mutamenti nel fondo da un egregio suo scolaro, che meglio vedremo in seguito, *Bernardino Lanino*. Nella sagrestia si conservano alcune pitture della chiesa del secolo XVI. Infatti, le quattro grandi tele ivi affisse costituivano gli sportelli dell'organo prima della collocazione sua presente sulla porta d'ingresso. Esse sono d'un allievo del *Tiziano*, di non gran conto però, ma di facile maniera, *Giovanni di Monte Cremasco*. I rappresentati, in veste ed atto di guerrieri, sono: « S. Nazaro e S. Celso ». Nelle altre due tele stanno « la caduta di Simon Mago » e quella di « Saulo da cavallo »; opere tutte condotte con

certa ricchezza di colore e foga di pennello.

La povertà di antichi lavori è, in parte, compensata da alcune pitture moderne a fresco che veggonsi alla cupola e nel presbitero. Nella prima stanno ai pennacchi « i quattro Evangelisti », e nella medaglia ottagonale, che tiene il centro dell'apice, appare raffigurato « Cristo che ascende al cielo ». La loro esecuzione risale all'anno 1831, e sono di *Vitale Sala*, giovane pittore, ricco di promesse e rapito immaturamente alla vita. Le pitture più recenti (1871) onde venne decorato il presbitero appartengono al pittore *Giuseppe Ugolini*, di Modena: a destra vi è rappresentata « la predicazione di S. Paolo »: ai lati della storia medesima, entro rettangoli separati, « i vescovi S. Lazzaro Beccardi e S. Marolo »: dicontro, nel mezzo, « il congedarsi degli apostoli nell'atto che si dipartono dall'altura del Calvario, per l'adempimento della loro missione evangelica ». Ai lati, come di fronte, stanno le immagini dei due vescovi « Venerio Oldrati e Glicerio Landriani », questi, come i precedenti, vescovi della diocesi milanese nel V secolo, ai quali toccò sepoltura in questa chiesa.

È ignoto l'architetto della vicina cappella di S. Caterina. Anche senza la vicina lapide che ne assegna l'epoca approssimativa, non sarebbe difficile ravvisarvi per architetto un debole bramantesco: forse è una delle opere del *Briosco* o del *Lombardi*, tanto i profili vi sono molli, incerti. Sia comunque, l'edificio fu, prima del 1510, eretto dalle fondamenta a cura di Protasio Busti, morto ai 10 settembre di detto anno. Esso lo pose sotto l'invocazione dei Magi e vi lasciò altare e ancona assai ornati. La continuazione e il compimento della cappella si deve agli eredi di lui; ed a costoro, quindi, la bella pittura del *Lanino*, di cui diremo in seguito, segnata del nome e della data (1546). Tutto ciò dalla lapide. La pittura di *Bernardino Lanino*, com'è l'onere principale del luogo, è anche il capolavoro dell'artista. Giammai egli si avvicinò, e forse eguagliò il maestro come qui. Vero è che se ne sente l'imitazione e la si ravvisa senza dissimulazioni. Infatti, la scena principale della pittura, « il martirio di S. Caterina », è un ricordo con variazioni della tavola di *Gaudenzio Ferrari*, già nella chiesa di S. Angelo ed ora nella Pinacoteca di Brera: vi è il medesimo largheggiare di parti, sebbene queste meno consistenti e più innondate di colori chiari. Il resto della composizione, che occupa un vasto sfondo ad arco di una intera parete, è diviso in quattro storie della medesima santa; — quando disputa sulla legge divina coi dottori del re; — quando confessa solennemente la fede di Cristo; — quando legata ad un albero è flagellata; — quando viene decapitata. Sull'alto, nel timpano dell'arco, « l'Eterno Padre in mezzo ad angeli; uno dei quali colla palma del martirio ed angeletti variamente volanti »; e nella zona concava, quasi seguito del timpano, « altri angeletti in mezzo alle nubi ». Ma ciò che ci rende, d'altro canto, di singolare attrattiva la pittura è il trovarvi, come dalla tradizione ci sono accennati, non che il ritratto del pittore, quello del maestro *Gaudenzio* e d'un altro scolaro *Gio. Battista Della Cerva*. Costoro si trovano nella grande storia centrale, e sono figurati nelle tre teste a destra, verso il fondo della scena: a giudizio nostro, diverso da quello del *Lomazzo*, vedrebbe nelle due atteg-

giate a disputa, il *Ferrari*, profilo da Nazareno, e il *Della Cerva*, testa volgare e taurina: in mezzo, poi, l'autore, con nero berretto in capo, e come ben si scorge, fattosi allo specchio.

Nè al Protasio Busti dobbiamo questo soltanto: di due rarità singolari per la città nostra gli siamo obbligati, e ambedue collocate in questa cappella: anzitutto, una ancona intagliata in legno finissimamente; ad alto rilievo e cosparsa di dorature, rappresentante « i Magi a piedi di Cristo nel presepio, con molte figure ». Ella è uno de' più eletti ed integri esemplari della scuola di Colonia, al principio del XVI secolo, della scuola di quell'*Adamo Kraft*, che illustrò Nürnberg dei suoi magnifici intagli in legno. Nè meno ammirandi sono i vetri dipinti alla finestrella dicontro all'ancona, colla storia della vita di S. Caterina. Un'altra vetriera simile essere doveva a quella dell'altro lato, oggi chiusa da fabbrica addossatale; onde dei dodici pezzi, sono sei al luogo di cui ragioniamo, quattro nella chiesa al piccolo altare, e due nella sagrestia. Essi ricordano pei toni i celebri delle finestre settentrionali della Cattedrale di Colonia, e pel disegno la rigidità arcigna delle opere di *Luca di Leida*.

La tela sotto la grande finestra, « il martirio di S. Diomede », è riconoscibile ancora per *Daniele Crespi*, malgrado un troppo evidente ristauro.

S. ANGELO.

La chiesa di cui prendiamo a parlare non può avere grandi attrattive per l'amante delle patrie antichità, quantunque possa, per sè stessa, considerarsi una chiesa monumentale.

La sua fondazione risale, infatti, ad un'epoca relativamente recente, poco dopo la metà del secolo XVI. Sulle circostanze che ne hanno condotta la fondazione non corrono contestazioni di sorta tra gli annotatori delle cose patrie. La chiesa fu sempre dei Minori Osservanti di S. Francesco, istituzione dovuta a S. Bernardino da Siena; se non che cotesto non è il primo luogo di loro dimora. Allorchè ebbero stanza, per opera dello stesso istitutore, tra noi, fu nel 1418, e loro, da principio, furono concesse una piccola chiesa e una casa, fuori della porta Comacina, in un punto

d'accosto al Naviglio, tra le presenti porte Garibaldi e Nuova. La chiesuola teneva già il titolo dall'Angelo. In breve, però, chiesa e casa, secondo lo spirito del tempo, mutarono aspetto ed ebbero estensione grandissima, mediante le elemosine dei devoti. Si può immaginare che la fabbrica possedesse tutte le semplici sebbene gentili eleganze di quell'età felice; e così deve essere giunta fino al primo quarto del XVI secolo. Nel qual tempo combattendosi, come di solito si combattevano intorno al castello della città, più frequenti le fazioni tra Francesi ed Imperiali, gli edificii monastici in vista di esso avevano a soffrirne incendi e altri danni rilevanti, questo li fece abbandonare prima ed atterrare dappoi per ragioni militari, fra cui quella di condurre più comodamente quel giro di bastioni che il governatore Ferrante Gonzaga, a mezzo del secolo, fece costruire intorno alla città e che vi stanno ancora. Così avvenne del nostro.

Fu allora (1551) che i padri Osservanti, in sostituzione del luogo abbandonato, ottennero un vasto spazio di terreno presso la recente porta, allora detta Nuova, e dentro la zona fatta intramurana alla città; sicchè fu qui che poterono fondare la grande chiesa e il grande convento con giardini ed orti, nei secoli scorsi rinomati per la loro vastità e per le loro rendite; e sui quali, invece, il nostro tempo, dal 1862 al 1872, ha veduto sorgere una nuova città, come è quella a traverso della quale corrono la via Principe Amedeo, una parte principale di quella Principe Umberto e parte ancora della via Montebello.

Ritornando a quel tempo, avvenne che alla chiesa si mettesse la prima pietra, ai 21 gennajo del 1552, dall'arcivescovo della diocesi, che era allora il terzo

degli Arcimboldi, Giovan Angelo. Fu chiamato ad architetto del tempio quel *Vincenzo Seregni*, cui dobbiamo il palazzo dei Giureconsulti; e l'arte semplice della icnografia, le linee grandiose, classiche, senza pedanteria, nella fronte, non ci lasciano dubitare ben convenirgli la fabbrica, tuttochè l'intervento non trovisi testificato da documenti irrefragabili.

Annunciato il tempo cui l'edificazione spetta, è quanto far presentire il carattere dell'arte che venne a recarle adornamento. Qualche eccezione ci converrà fare nell'esame pratico del monumento per quanto concerne le sue particolarità. Come principio, vi resta, però, il fatto del predominio dell'arco tondo nell'architettura, e nelle opere di pittura e di scultura quello del pseudoclassico, gusto diffuso nella seconda metà del secolo XVI e in parte nel primo trentennio del successivo. Noi dobbiamo, però, rallegrarci che sono i migliori onde ne veniva lustro all'arte in quel periodo, coloro che, qui, hanno recato il loro contingente artistico; onde il tempio rimane non spregevole argomento d'osservazione e di nobili sensazioni.

La chiesa era ricchissima, se non di monumenti, di sepolcri. Quelli, anzi, erano pochi, e pochi, pertanto, ne restano da additare al visitatore. La costruzione del tempio cadde piuttosto nel momento in cui erano in voga le cappelle gentilizie: infatti, il tempo dei grandi scultori era passato; sorgeva quello dei decoratori fantastici. Li noteremo dove ci verrà fatto di indicarne i lavori.

Dopo queste considerazioni, noi lasciamo al visitatore i suoi diritti.

Come fu detto, le forme classiche dell'arte romana dominano nella facciata. Ora, sa del rozzo per l'indole della pietra e pel lungo abbandono, ma non manca di buone proporzioni e di eleganza di profili. È

divisa in due ordini: dorico il primo e si foggia nel centro a forma di pseudotetrastilo su alti piedestalli e contiene negl'intercolonnii le tre porte, jonico il secondo e corre per intero a pilastri: la trabeazione, però, s'interrompe nel centro e tondeggia, per lasciar luogo nel centro ad una grande finestra formata a balcone: altre due finestre, di minori dimensioni, le si aprono ai fianchi egualmente conformate. La sommità termina a frontone acutangolo. Non mancano statue e altre sculture: in tutte, però, nulla di notevole. la pietra poco adatta, un aspro macigno, ne aggrava le men felici forme: ciò che v'ha di veramente notevole è l'armonia, l'equilibrio, un certo che di serio e di spazioso che seppe dispiegarvi il *Vincenzo Seregni.*

Il campanile nulla ha di singolare; porta la data del 1607, mezzo secolo dopo la costruzione della chiesa.

L'interno è ad una sola nave, imponente e monumentale al primo aspetto. Misura un asse maggiore, dalla porta al fondo dell'abside, di metri 78,40 e uno minore, quello della nave da parete a parete, escluse le cappelle, di metri 15,30.

Icnograficamente, la chiesa ha forma di croce; ma il tramezzo, che trovasi quasi connesso col maggior altare, non esce che per poco dal fianco della chiesa, compreso dal muro esteriore delle cappelle: il tramezzo ha le dimensioni della nave d'ingresso posta ortogonalmente. Ciò che gli dà apparenza di maggiore ampiezza e non solo l'aggiunto insenamento corrispondente alle cappelle, ma un grande arco col quale è rinserrata la nave d'ingresso nell'incontro col tramezzo medesimo.

La maniera dell'architetto si rivela di primo tratto nella grande nave l'organismo ne è semplice, un lungo seguito di diecisette pilastri per lato, sopra alte basi, su cui posa una trabeazione orizzontale e continua. le forme di cotesto telajo sono le joniche; i pilastri scanalati. È una combinazione fredda, ma grandiosa: nessun ornamento, all'infuori di grosse teste di cherubini nel fregio rimbalzate sui pilastri.

Ai diciassette pilastri laterali, nel qual numero sono compresi quelli d'angolo appena accennati, rispondono i sedici interpilastri, nel cui seno s'apre un pari numero di cappelle, prendendo queste all'ingresso forma di grand'arco. Le cappelle, a modo rigorosamente claustrale, sono chiuse da inferriate, e il loro ingresso corre all'interno, passando d'una in altra.

Nel tramezzo di croce, una cappella per lato all'altar maggiore con altare proprio; un secondo altare per lato oggi esiste alla testata delle braccia, ma le sono aggiunte fuori del primo impianto. Anche gli organi, di fianco all'abside, sul piano di fronte all'ingresso contrastano col concetto originale dell'architetto, il quale nella vastità severa dell'opera volle rifiutato ogni aspetto di ricchezza e di lusso.

Il maggior altare s'innoltra nel tramezzo per modo che esso si trova posto sotto l'arco onde si stacca il capocroce, terminato a forma absidiale.

In tutta cotesta combinazione edilizia l'arte non fa difetto: ma la scultura viene scarsa; invece abbondano gli stucchi, minuti, a modo di cesellature Cellinesche. La pittura è più abbondante e spesso migliore; essa si raccoglie specialmente nelle cappelle: la loro rassegna ci porgerà il modo di rendercene conto.

Intanto, è lecito premettere un'avvertenza, che non potrà molto lusingare i cercatori dell'arte pura. Ad eccezione di qualche opera recata dall'abbandonata chiesa, questa non ricevette i suoi favori che da un'epoca decadente. È un dovere dippiù per chi scrive di limitare l'attenzione del visitatore alle poche cose di merito, o veramente caratteristiche.

Sull'arco maggiore che divide il corpo della chiesa dal tramezzo « una gloria della Vergine », opera del principio del secolo XVIII, del vuoto ed insulso *Stefano Maria Legnani*; eppure il pittore celebre del tempo!

Prendendo il giro delle cappelle, da destra:

Prima, cappella Soncini: sull'altare « il martirio di S. Caterina », copia della tavola originale, ora nella Pinacoteca di Brera, di *Gaudenzio Ferrari*, che fino alle soppressioni del 1810 qui rimase, recata dalla primitiva chiesa del secolo XV. Tolta dai patroni della cappella fu venduta al generale Lechi. — Ai lati « S. Caterina trascinata al supplizio », e « una visione di S. Caterina portata dagli angeli »; storie a fresco, felici per espressione, di *Antonio Campi*, peraltro assai guaste. Anche le medagliette della vôlta, messe riccamente a stucchi, sono del medesimo pittore.

Seconda, Dugnani: sull'altare, « un S. Carlo in gloria », debole tela di *Pier Francesco Mazzucchelli* detto il *Morazzone*.

Terza, già Recalcati: sull'altare, « S. Francesco che riceve le stimmate », attribuito all'*Amerighi*. — Ai laterali sono raffigurate le storie del medesimo santo, da *Gio. Battista Rovere*, detto il *Fiammenghino*.

Quarta, già Panigarola: sull'altare, « lo sposalizio della Beata Vergine », della scuola di *Camillo Procaccino*.

Quinta, Tosi: notevoli vi sono gli stucchi: come nella seguente, la vôlta è accomodata ad ornamenti.

Settima, Bossi: la tavola dell'altare, « col Crocefisso in mezzo a S. Bernardino da Siena e S. Gerolamo »: S. Bernardino è in atto di presentare la donatrice Ippolita Bossi-Rozzoni: pittura di qualche ultimo seguace della vecchia scuola milanese terminata col *Gian Petrino*. Le opere a fresco delle pareti, leggende intorno a S. Gerolamo, come le belle medagliette della vôlta sono di *Ottavio Semini*; vi si vede il reduce da Roma e il Raffaellesco ad oltranza.

Ottava, Fossati: le figure della vôlta e quelle ancora intorno alla sua base, « i quattro Dottori della Chiesa e i re Davide e Salomone » di fianco all'altare, del nominato *Semini*. I grandi freschi laterali, colla « storia di S. Antonio da Padova », di un imitatore della scuola cremonese dei *Campi*.

Nel tramezzo: sulla porta d'uscita delle cappelle a destra, tavola, altre volte nella sagrestia, rappresentante « la scena del Calvario, Cristo crocefisso tra i due ladroni, al basso la madre svenuta tra le pie donne, diversi santi ai piedi della croce »: opera che accenna ad un imitatore del *Fossano*, un *Borgognonesco* in una parola, anzichè un *Suardi-Bramantino*. Fu ristaurata intorno all'anno 1850.

Nel pilastro esterno, dell'altar maggiore a destra, « figura di donna giacente su letto funerario »; bassorilievo scolpito in marmo, rappresentante « Beatrice Busca »; memoria postale dalla figlia nel 1499. È scultura non solo composta con un eletto sentimento religioso ma elegante e fina-

mente lavorata: non se ne conosce l'autore, ma permette di pensare alla possibilità d'un lavoro giovanile dei *Busti:* è opera tolta dal primo convento.

Presbitero e coro: nessun merito nell'altare e negli stalli del coro: le pitture a fresco della vôlta e quella sopra tela nella parete di fondo sono opere degne d'attenzione, tutte di *Camillo Procaccino* e della sua scuola. Nelle tele che sono per intero di sua mano, rappresentò in tre compartimenti: « l' Annunciazione della Vergine e la sua fuga in Egitto », nei laterali; in quello centrale « gli Apostoli intorno allo scoperchiato e vuoto sepolcro della Madre del Salvatore. » Le quali composizioni si collegano al centro della vôlta, dove dipinta a fresco vedesi la « Vergine Assunta », e negli scompartimenti ai quattro angoli, « cori d'angeli musicanti ». Reputiamo questa parte del vasto lavoro opera di alcuni ajuti. La vôlta, come le pareti superiormente agli stalli, sono ricchi di stûcchi che ricordano, però, troppo il XVII secolo.

Nel pilastro esterno a sinistra, elegante e ricca urna sepolcrale del vescovo *in partibus*, Pietro Giacomo Molombra, morto nel 1573: essa gli fu posta dal fratello Gio. Francesco. La figura del mitrato appare distesa sul coperchio, in atto di riposo e di meditazione, col capo che si fa puntello del braccio destro: stile di *Annibale Fontana*.

Cappella alla testata sinistra del tramezzo, già di patronato del Maggior Ospedale, con istorie della Beata Vergine, a sinistra, « la nascita di essa: a destra, « la sua morte ». Della medesima mano i compartimenti della vôlta e del sottarco; lavori tutti attribuiti nelle vecchie guide in forma dubitativa a *Giovan Paolo Lomazzo*, ma veramente da concedere a lui e certamente, nonostante i danni sofferti, da riconoscere fra le opere sue migliori, come che mostrano non avere egli ancora del tutto sagrificate le reminiscenze dell'arte leonardesca alle caricature dell'arte dei Raffaelisti. È a credersi opera anteriore al 1570.

Prima di ricondurci al giro delle cappelle di nord, veggansi nei pilastri del grand'arco le figure di due frati, sopra tela, opere della scuola di *Camillo Procaccino.*

Le cappelle cui ci volgiamo, si trovano ancora più povere d'opere d'arte di quelle vedute di contro. Lasciando in disparte la prima, colle pitture laterali dei fratelli *Rovere*, che altro non rappresentano se non la bravura manierata del tempo.

Nella seconda, la tavola dell'altare, con tre santi, « S. Marta, S. Andrea e S. Gerolamo »; la prima presenta « una divota in ginocchio », probabilmente la fondatrice della cappella: scuola di *Bernardino Campi.*

Si può, senza tema, trascorrere le seguenti quattro cappelle onde giungere più direttamente alla penultima dedicata a S. Diego. Questa vedesi per intero dipinta da *Camillo Procaccino*, ed avrebbesi ragione di crederla opera dei migliori suoi giorni, essendo stata essa così accomodata e dedicata da Giovanni Battista Tauro, nel 1588, quando l'autore aveva un quarant'anni circa e conservava ancora la maniera grigia di *Agostino Caracci.* Quanti lavori devono essere contemporanei a quelli del coro, nei quali si nota la medesima prevalenza dei colori cinerei. È singolare l'adornamento murale su tela piuttosto che in fresco, dove nelle poche cose dimostra colore trasparente e caloroso, non che sentimento, talchè le

mezze figure di « S. Bernardino da Siena e di S. Giovanni da Capistrano », nei fianchi dell'arco, possono sostenere il confronto colle più belle figure del futuro suo scolaro, *Daniele Crespi*. La cappella è splendida di stucchi e abbondante di dorature.

L'ultima cappella presso l'uscita è una delle più fastose senz'essere delle più lodevoli per gusto d'arte, per essa siamo portati in pieno seicento. Apparteneva alla famiglia Sansoni; la quale commise che si dipingessero sopra tela, nei laterali, le gesta del suo omonimo, « l'Ercole biblico », ed altre storie del mito medesimo; tutte poco felici opere del pennello del *Mazzucchelli*, detto il *Morazzone*. Gli stucchi della vôlta, ricchi di dorature, soverchiano, e sono suggello del tempo.

Nel passaggio alla sagrestia, « Cristo fra due angeli », piccolo altorilievo in marmo della scuola dei *Busti*: vicino alla ciotola dell'acqua santa, frammento d'una pittura a fresco di scuola Leonardesca.

Nell'interno della sagrestia, diverse pitture mobili degne di nota, una lunetta grande di *Giulio Cesare Procaccino*, opera assai decadente, su tela, degli ultimi suoi anni di vita: raffigura « Cristo morto pianto dagli angeli ». altra tela è quella di *Simone Peterazzano*, in cui s'accosta al fare della scuola ferrarese. rappresenta « i mistici sponsali di S. Caterina »: era, altre volte, nella chiesa all'altare dicontro alla cappella che riconoscemmo dipinta dal *Lomazzo*.

Nell'uscire dalla minor porta verso la via della Moscova, v'ha, a sinistra, piccolo bassorilievo di marmo, coll'immagine della « B. Vergine avente il piccolo figlio al collo », segnato colle parole. FRANCISCUS DE SOLARIO SCULPIVIT. Le forme, benchè affatto lombarde, ci portano col pensiero al cadere della scuola Leonardesca, poco prima della metà del secolo XVI. Il merito d'arte è scarsissimo, com'e scarsa la scienza grammaticale dell'autore: però non è senza interesse trovare ancora un ultimo rampollo di quella celebre famiglia d'artisti, cui il paese nostro deve tanto onore d'arte.

S. VITTORE
AL CORPO.

Basilica antichissima, perocchè, nel 303, potè esservi deposto il cadavere dell'ottavo vescovo di Milano, S. Mirocleto: essa fu chiamata anche *Porziana*, da un Porzio suo fondatore. Gli antichi scrittori ecclesiastici la fanno celebre per essere stata la prima in Occidente, in cui s'introducesse il canto alterno delle preci corali, giusta il rito d'Oriente, qui recato

dal Patrono della Chiesa milanese. Fu detta anche *ad corpus*, perchè vuolsi l'antecessore di Mirocleto avervi raccolto le ossa del martire Vittore; ond'è che gareggia per antichità colla basilica Fausta, e si disse, la prima cattedrale della città.

Gli scrittori medesimi la celebrano anche per la bellezza ed abbondanza dei mosaici: è facile crederlo, comechè fosse il lusso del tempo, e lo testificano gli avanzi della contemporanea Faustiniana, annessa a S. Ambrogio. Ma di tuttociò oggi non havvi più traccia. Data ai frati di S. Benedetto al principio dell'XI secolo; così tenuta da questi per oltre quattro secoli e mezzo; ridotta a commenda e da uno degli abati commendatarii, al principio del secolo XVI, ceduta all'ordine monastico di Monte Oliveto, gli Olivetani poterono insediarvisi, padroni assoluti, nel 1542. Di essi una delle prime cure fu quella di provvedere ad un nuovo tempio, gettando a terra, come si fece, l'antico. E la nuova opera che vediamo, rivolta in opposta direzione della precedente, già sopra terreno da questa poco discosto: vi si ebbe per architetto *Galeazzo Alessi* di Perugia, in Milano pel palazzo Marino, prima del 1560, durante il quale, infatti, venne posta la prima pietra del tempio.

Noi abbiamo qui dinanzi, adunque, null'altro che un'opera posteriore alla metà del secolo XVI, e l'abbiamo strabocchevolmente magnifica nell'aspetto, ricca di stucchi e d'oro, come alcune di quelle di Genova, e quale la richiedevano le pingui rendite della corporazione religiosa; ma, sotto influssi siffatti, non è un senso delicato e sottile dell'arte, nè la perfezione dell esecuzione che possono dominare: invece è la grandiosità fastosa. Fu detto che al primo entrare nel tempio si ha il senso, dalla misura all'infuori, del

S. Pietro in Vaticano. Non è questo giudizio senza ragione, ma non può essere per l'arte un titolo di lode. La facciata di esso, come vedremo, non fu condotta a termine, e nulla ha che attragga l'attenzione; egli si racchiude nel complesso dell'edificio tanta e così vera prodigalità d'ingegno che l'artista vi ha il debito, non che di osservazione, di meditazioni.

Il vastissimo convento venne, anch'esso, rifabbricato dai padri Olivetani; ed era, come ogni cosa di questo ricco ordine, fornito di lautezze e di comodità non comuni, tanto da possedervi appartamenti per ospitare famiglie principesche. Soppressa la congregazione nel 1804, venne l'edificio tramutato in caserma di cavalleria, ed è ancor tale.

La fronte è molto semplice, anzi gretta; una lunga trabeazione, sostenuta da dodici pilastri di forme corinzie, costituisce il primo ordine della fabbrica. Le tre porte si aprono negli interpilastri; di questi il centrale è maggiore di quelli estremi, più ravvicinati. Il second'ordine, che si solleva con forma di tetto distinto da quelli delle navi laterali, termina a frontone ottuso, sostenuto da quattro parastate dalle teste d'angelo per capitello: fra esse una grande finestra semicircolare. Il lavoro si mostra, non che imperfetto, manomesso da altri non studiosi di seguire le traccie dell'*Alessi*. Tal'è la parte superiore centrale, lavoro, probabilmente, di trent'anni dopo, condotto da *Vincenzo Seregni*. L'imperfezione dell'opera è attestata ancor più evidentemente dalla interrotta trabeazione e dal nudo campo davanti alla chiesa; intorno al quale, secondo le memorie, doveva correre un portico di colonne architravate, a modo di quello del dei cortili del palazzo Elvetico.

L'interno del tempio si affaccia più vasto e magnifico di quello che l'esteriore prometta. L'asse maggiore, infatti, dalla porta al fondo del coro, misura un metri 70; quello trasverso, alla base del piede di croce, metri 24, circa. Il vaso della chiesa è compartito in tre navi, che si troncano al tramezzo, e sul centro di esso tondeggia la cupola terminata ad ovoide. Ai fianchi stanno due brevi braccia di croce terminate ad emiciclo, ed occupate, ciascuna, da un altare; sei archi per lato dividono la nave maggiore dalle navi minori; poderosi e doppi pilastroni fanno loro sostegno, contro cui s'addossano nobili pilastri scanalati d'ordine corinzio a sorreggere la trabeazione, che ricinge la nave maggiore. La vôlta di questa si curva a botte; a padiglione si foggiano quelle di ciascun campo delle navi minori. Quante

sono le arcate altrettante le cappelle per lato, che si affondano alquanto nella parete di precinzione. Oltre il centro del tramezzo, la nave maggiore si prolunga non poco e ricostituisce l'ampio presbitero ed il non men vasto coro. Sotto questo spazio trovasi una cripta nuda e disadorna.

Non così la chiesa. I rilievi di stucco, ispirati da quello stile onde si improntano le opere Cellinesche, riboccano. La cifra dell'*Alessi*, o, per meglio dire, della scuola plastica da lui suscitata in Milano, vi è manifesta, e la si nota particolarmente nei campi delle vôlte minori quadripartite e gremite di figure terminali, cartelle, pendoni, volute, conchiglie, dove la pittura, negli sfondi, si alterna coll'oro e col biancheggiare dei rilievi. È questa la parte più accurata del tempio. Il compartimento della vôlta tira ancor più al licenzioso, benchè condotto con eguali intendimenti ed eguali mezzi.

Se è merito nelle costruzioni l'omogeneità dell'ornamentazione, qui, quest'omogeneità si può avere per raggiunta plausibilmente in ogni punto; non è però tale, per l'eccesso, che non generi, più che soddisfazione, stanchezza e nausea.

Dopo gli stucchi e l'oro, la pittura entra per gran parte nel decoro del tempio. Ma l'epoca dell'erezione di questo è avviso non lusinghiero di quanto possono presentare le sue pareti. I lacunari della vôlta maggiore, quelli delle minori, i pilastroni istessi ne vanno adorni: però, dove meglio fa mostra di sè è intorno alla cupola. Qui, del *Crespi Daniele* sono due pennacchi, diagonalmente opposti, cogli evangelisti « Giovanni e Luca »; egli vi trasmoda al decorativo e al grottesco. Non peccano di minor peccato gli altri « due Evangelisti », di *Guglielmo Caccia*, di cui, pure, sono, nel resto della cupola, le otto Sibille e gli Angeli, nei lacunari del coperchio sferoidale: così, del *Figini*, ancor più debole pittura, sono gli affreschi nella vôlta del coro.

Le tele pensili agli altari sono pur molte: nessun gran nome, però, le raccomanda; anzi, dei migliori di quel tempo poco felice, che fu il XVII secolo, cui di solito si concede uno sguardo per qualche vezzeggiatura particolare, i più, qui si mostrano meno di sè stessi. La « S. Francesca Romana », del *Salmeggia*, nella terza cappella a destra; i fianchi della quinta con tele di *Francesco Nuvolone* e di *Giovanni Antonio Scaramuccia*; « il S. Gregorio papa », di *Camillo Procaccini*, nella testa del destro braccio di croce; i laterali, a sinistra, del maggior altare, del medesimo *Salmeggia*, sono quanto di meglio può esservi accennato. E qualche altra tela volendosi pure aggiungere, nelle cappelle, discendendo verso la porta, di *Carlo Francesco Nuvolone*, « il S. Antonio da Padova ai piedi della Vergine » alla seconda, e alla successiva, « il S. Antonio eremita spirante », una delle più fantastiche composizioni di *Daniele Crespi*, infine i quattro santi intorno alla porta, arditamente pennelleggiati dal cavaliere *Del Cairo*, possono solo trattenere l'intelligente. In quali condizioni infelici versasse l'arte della scultura in Milano nella seconda metà del secolo XVII, lo dimostra qui la cappella funeraria della famiglia Aresi, che è la sesta a destra, fondata dal famoso presidente del Senato, Bartolomeo.

La scultura del coro di legname è ancor del miglior tempo della chiesa, ma vi è più pompa ed abbon

danza di lavoro che finezza di gusto e di mano; può rifiutarsi non che come opera diretta, ma anche come invenzione dell'*Alessi*.

Congiunta alla chiesa havvi una vasta sagrestia con armadi poderosi e tele farraginose, dei due fratelli *Camillo* e *Giulio Cesare Procaccini*.

S. BARNABA.

L'ordine dei Chierici regolari di S. Paolo, ebbe origine in Milano da tre preti della città e della provincia, i quali, costituitisi religiosamente nel 1533, presero stanza in coteste parti della città, allora deserte e fuori del giro difeso dalle sue mura; ed approfittando d'una vecchia chiesa parrocchiale detta S. Barnaba *in capo al brolio*, vi collocarono la loro casa, rinnovando la chiesa, cui conservarono il titolo. Di qui il loro appellativo, in seguito, di Barnabiti.

L'epoca dell'istituzione religiosa, e pertanto quella della rifabbrica della chiesa, non è tale da permetterci grandi aspettative. E il fatto lo prova. Consacrata, infatti, nell'anno 1547, la fronte discopre nessuna di quelle delicate e semplici manifestazioni artistiche che erano in onore ancor poco di meno di mezzo secolo prima. Il manierismo architettonico vi dimostra i primi passi. L'interno della chiesa nulla ha che possa dirsi diverso della facciata. La si comprende, però, costrutta tutta di seguito; laonde se non può vantare altro merito, quello dell'omogenità non le può essere negato; e ancor più, l'altro di render testimonio che l'uso degli stucchi, una volta qui tutti dorati, era già entrato in Milano prima dell'*Alessi* di Perugia, che ne fece tanto sfoggio.

La chiesa, di una sol nave, non ha, per la ragione addotta, che pochi quadri e di tempo poco felice. A destra, nel secondo altare, un « Cristo morto deposto in grembo della madre » di *Aurelio Luini:* — quanto di-

verso del padre! — Ai fianchi del maggior altare due quadri ad olio, colle gesta di S. Paolo e di S. Barnaba; a sinistra « la loro separazione »: a destra « il primo a Listri », ambedue di *Simone Peterazzano*; una mistura di scuola veneta e di scuola cremonese, quella allora in voga dei Campi.

La vôlta a crociera del coro e la conca dell'abside erano per intero dipinte da *Camillo Procaccini*: ora, di questi non resta che, negli spicchi della prima, « degli angeli musicanti », e nell'alto della seconda, « un Eterno Padre circondato pure da angeli »; nella parte inferiore della conca, « Cristo trionfante della morte, che si presenta alla madre circondato da padri dell'antica legge », è opera di *Carlo Bellosio* (1833), che vi rifece la composizione stessa del pittor bolognese, guasta dalle emanazioni nitrose. Sebbene qualche parte del nuovo lavoro dia segno di soffrire della vecchia calamità, non v'ha dubbio che l'onore pel merito d'arte, in così stretto paragone, sta tutto dalla parte del giovane pittor milanese. — Il primo altare, a sinistra di chi entra, ha una tavola di *Paolo Lomazzo*, coi « Santi Bartolomeo, Bernardino e Francesco d'Assisi. »

Diverse copie di buoni dipinti hanno, così la chiesa come la sagrestia.

S. PAOLO.

Gode fama questa chiesa d'essere una delle meglio architettate della città. Essa però non risale più indietro della metà del XVI secolo, e chi scrisse avervi avuto mano nel primo impianto *Galeazzo Alessi*, di Perugia, quantunque documento alcuno non esista, non parci sia andato lungi dal vero, come vedremo.

L'erezione della chiesa e del monastero che gli andava unito è dovuta ad una nobildonna milanese, la contessa Lodovica Torelli, di Guastalla; la quale mirava, colle pingui sue rendite, alla costituzione d'un collegio d'educazione femminile per opera monastica bensì, ma senza vincolo di clausura. Così ebbe principio l'istituto nell'anno 1535. Se non che, alquanti anni dopo (1553), conformatosi questo a perfetto monastero claustrale, la contessa ne costituì un secondo, ordinato giusta i precisi suoi intenti: esso è quello che ancora,

come privata fondazione educativa, porta il nome di Collegio della Guastalla. La chiesa, sola rimasta dell'edificio monacale, prende l'aspetto del tempo in cui la si fondò, a doppio servizio pel popolo e pel claustro, e fa mostra ancora di quell'arte pomposa, disinvolta, ma già presta ad azzimarsi di dorature e di fronzoli che la condurranno alle orgie del secolo successivo. Diversi tempi dell'arte applicata all'edificio, più o meno discosti, però, vi s'incontrano, e ci verrà meglio fatto di chiarirli, esaminandoli parte a parte.

Prima di volgere lo sguardo alla fronte conviene volgerlo al fianco: è questa la porzione più pura e severa della chiesa. Non è che un pseudo-portico architravato, a doppio ordine di colonne binate, inferiormente; superiormente di pilastri: alcuni tratti caratteristici, come quello delle teste di cherubini, ci raffermano nel crederlo ideato dall'*Alessi* di Perugia, e quindi, opera tra il 1550 e il 1560.

Anche nella facciata si intravedono i lineamenti dell'*Alessi*, mascherati dalla costruzione attuale, invenzione d'un pittore, come fu il *Gio. Battista Crespi*, in cui la fantasia abbondante non trovava ritegno. Essa è, infatti, un gremito di colonne le une sulle altre; di finestre, di timpani tondi ed acuti che si accavallano; di acroterii appuntati, condotti con arte; e per giunta, de' graniti tirati a perfezione, marmi rigorosamente intagliati, come sono i trofei ai lati delle basse finestre, di *Andrea Biffi* e *Giovanni Bono*; e come gli angeli sul vertice del frontone di *Pietro Lasagni* e del *Prevosti*, e il bassorilievo sull'unica porta, raffigurante « la Conversione di S. Paolo » di *Gaspare Vismara*; lavori tutti dettati dall'artista pittore, con più di fecondità che di misura. La statua della « Vergine » in lamina di rame nel timpano superiore è un simulacro di quella di Loreto; e reputerebbesi un dono fatto al monastero per averlo posto in tanto onore, con così poco riguardo di armonia col resto della facciata.

La chiesa nell'interno si mostrerebbe meno capricciosa senza le pitture della sua parte superiore. Essa, come la chiesa del Monastero Maggiore, è divisa da un tramezzo di muro fino all'altezza della maggior cornice, su cui s'imposta la vôlta; l'intercolonnio, di belle proporzioni, che corre sui lati, dà luogo a tre cappelle nel suo seno, che si aprono ad arco, mentre l'ultimo intercolonnio corrisponde alla cappella maggiore. Questo verso la chiesa: cinque, per lato, di simili intercolonni ne correvano nella chiesa claustrale: dalle due separazioni si univano in una sol voce, attraverso dello spazio libero, le salmodie della preghiera. Oggi quel vano è chiuso da un telajo posticcio, e rimane al visitatore argomento di curiosità la sola chiesa anteriore, senza quasi sospetto della retroposta.

Il pregio principale per cui si vanta questa, è quello d'essere una mostra

imponente della scuola dei Campi, di Cremona. In effetto, i fratelli Giulio, Antonio e Vincenzo vi si incontrano tutti, benchè assai dissimili dal padre Galeazzo, pure ancor pieni di robustezza e di energia. Una scritta sull'alto della porta, oggi appena visibile, li accenna presenti, colla data del 1588; essa evidentemente vuol aversi per errata, postavi, come fu, nello scorso secolo (1760), quando fu ristorata dai pittori *Boroni* di Cremona e *Biella* di Milano. Nel 1588 due dei fratelli erano già morti, onde devesi intendere per quella data, il lavoro del solo *Vincenzo*, sopravvissuto ai fratelli e certo fra i tre il meno abile. Riesce facile allora lo spiegarci l'aspetto delle pitture delle vôlte ingombre e farraginose per la prospettiva irta di scorci e le pitture figurative grottescamente contorte per simulare le più arrischiate visuali dal sotto-in-su. Di tal forma ed accettabili però, sono ancora il « Cristo che ascende al cielo » nel mezzo della vôlta, e « gli angeli volanti colla croce e colla colonna », che stanno ai due capi della vôlta. Ma ben diversi sembrano gli Apostoli che, in una sottoposta loggia simulata dalla pittura intorno all'alto della chiesa, corrono e si agitano assai volgarmente sul lembo del parapetto, in atti d'entusiasmo e di meraviglia allo spettacolo del « Redentore in mezzo agli splendori celesti ».

Nè la mano di *Vincenzo* e de' suoi ajuti si è limitata alla volta, ma si è estesa al grande fregio dell'architrave, ai fianchi e ai timpani degli altari, ai pilastri, profondendo una miriade di putti, di figurine e d'angeli, in cui non mancano, rari bensì, ma lampi d'ingegno.

Gli altari hanno tele e tavole dei medesimi pittori e d'altri, venuti dopo di loro.

Nella prima cappella, a destra: « la Vergine col figlio e a piedi, e i Ss. Ambrogio e Carlo »; buona tela dell'architetto stesso della fronte della chiesa, il *Crespi* detto *Cesano*. Gli angeli a fresco, soprastanti sono pure di lui.

Nella seconda: « il martirio di S. Lorenzo », lavoro assai debole e tenebroso di *Antonio Campi*, che vi lasciò scritto: ANTONIUS CAMPUS CR. 1581.

Nella terza: altra tela del medesimo *Campi*, « la decollazione di S. Giovanni Battista », certo non migliore di quella predetta.

L'opera di *Antonio Campi* si mette in evidenza ancor più ampia e complessa nell'insenamento dell'altar maggiore. Di lui è la tavola dell'altare, non molto dissimile delle citate per merito d'arte; rappresenta « la Nascita di Cristo nel presepio adorato dai pastori ». Ai fianchi, quattro suoi dipinti a fresco: sulla faccia istessa dell'altare, a sinistra, « S. Paolo che riceve le acque battesimali »: a destra, « un miracolo del medesimo santo in atto di richiamare a vita un morto »: lavori tirati via di pratica, e senza sentimento d'arte.

Gli altri due dipinti a fresco stanno alle faccie laterali, e come i più vasti, sono, anche, i più giustamente celebrati. « la conversione del guerriero, rovesciato di sella e il suo martirio » mostrano un'arte più coscienziosa, più sentita, ed in alcune parti vera ispirazione ed esecuzione d'artista sicuro di sè. Il colpo di vento che ha rovesciato il cavaliere è espresso con molta vivezza. In quello a destra, il secondo citato, l'autore vi lasciò in una castella il nome, colla data 1564.

Proseguendo il giro della chiesa, a sinistra, sull'altare seguente si vede una tela del fratello *Giulio*, il maggiore dei tre: raffigura una « santa famiglia circondata da angeli »: è, senza forse, l'opera più bella della chiesa, e condotta in un momento delle fasi sue migliori, tra il *Romanino*, di cui fu prima imitatore, ed il Correggiesco, in cui finì.

Nell'altare di mezzo è un'altra tela, « Cristo che dà le chiavi a S. Pietro », di *Bernardino Campi*, del pari cremonese, e legato per nome, non per parentela, ai tre fratelli. Non è opera questa che lo rappresenti degnamente.

Segue l'ultimo altare, presso l'entrata, del bergamasco *Enea Salmeggia*, « S. Simone ».

Citiamo il lavoro marmoreo dell'altare maggiore, i due tabernacoli laterali che comunicavano col monastero, e le difese di marmi e di ferri attorcigliati, eseguita a spesa d'una monaca Spinola, perchè si vegga di quale specie d'arte si deliziava il gusto dei nostri avi, nel 1709.

Nella retro-chiesa, abbandonata a servizio di magazzino, nulla resta di conservato se non le pitture della vôlta del medesimo pennello, anzi continuazione di quella della chiesa pel popolo. Qui, nel medesimo modo che vedemmo, è raffigurato « l'Assunzione della B. Vergine al cielo », e la loggia dipinta intorno, dà il medesimo spettacolo dell'altro lato; cioè, degli apostoli ravvolti in un'onda di pieghe ed atteggiati in iscomposte gesticolazioni di stupore e d'adorazione.

S. LORENZO.

Questo grandioso tempio si affaccia di primo tratto allo studioso dell'arte siccome un enigma. Consiste d'una vasta sala circolare a due piani, la quale si aggiunge, esteriormente, sulla linea dei due assi principali, quattro grandi esedre, partite da quattro colonne in cinque vani, ed intorno a cotesto organismo un portico interno che gira intorno, sopra e sotto, a modo del S. Vitale di Ravenna, e, al disopra di tuttociò, una cupola a base otagonale, costruzione evidente del secolo XVI. All'esteriore la contraddizione sussiste ancor più; poichè, mentre nella cupola e nella decorazione architettonica prevalgono il secolo nominato e il successivo, quattro torri qua-

drate poste ad angolo retto, ci conducono col pensiero all'epoca lombarda.

La storia chiarisce abbastanza cotesta strana combinazione di cose.

Anzitutto, è indubitabile che sorgevano su questo terreno le terme di Massimiliano Erculeo. Le colonne che stanno ancora verso la via Ticinese ne sono monumento visibile; e noi rimandiamo al cenno, che di loro facciamo, il lettore curioso delle questioni che loro si connettono. Sappiamo che un secolo dopo l'edificazione dell'opera imperiale, S. Ambrogio, profittando del decreto di Costantino, tolse questo luogo all'uso profano di pubblici bagni per volgerlo a convegno de' fedeli, e prescelse a quest'uopo la maggior sala, il tepidario.

La storia è silenziosa circa le successive vicende, fino all'XI secolo; ma per esse parla il monumento. Questo ci lascia comprendere l'intervento tra noi, forse un secolo dopo il mutamento di destinazione avvenuto, di un architetto delle scuole di Bisanzio; uno di quelli, fors'anche, che assistevano ai monumenti ravennati al periodo della loro erezione durante l'Esarcato (534-751). L'opera principale è sua. Ad essa, qualche secolo più tardi, venivano in soccorso gli architetti lombardi colle torri per rafforzarne i fianchi, avvegnachè, imprudentemente, l'edificio fosse stato sconnesso o di troppo sopraccarico di mosaici o di ornamenti. E questo farebbero credere le esclamazioni innalzate da un cronista contemporaneo all'incendio del 1071, che lamentando le magnificenze distrutte, ricorda le travature dipinte, le pietre scolpite, le vôlte a musaico, gemmate, come che non se ne avesse al mondo di simile! Al danno successe bentosto il ristauro; ma l'opera non fu più fortu-

nata di quella del VI secolo: non erano trascorsi sette lustri che (1104) l'edificio crollò in parte. Ricomposto ancora una volta, un secondo incendio (1124) gli recò nuovi danni. Le riparazioni furono certo più meditate, poichè resistettero a mantenere la ampia mole integra, fino al 1573; e fu probabilmente nell'occasione del 1124, che la cupola, dalla forma circolare sopra una base quadrata, passò a quella ottagonale coi pennacchi gradinati a risalti, come quelli di S. Ambrogio e della Certosa di Chiaravalle. Nel giugno dell'anno 1573, secondo un'iscrizione ancora conservata, una grande parte delle vôlte rovinò. Più che ristauro, una ricostruzione se ne richiedeva. L'arcivescovo Carlo Borromeo ne affidò tosto l'incarico al prediletto suo *Tibaldi;* pare anzi, che da questi ne fosse disposto un disegno, mantenuto l'antico organismo, in cui la costruzione elevavasi a tre ordini di piani e a portici. Poco importa di determinare che cosa abbia impedito al *Tibaldi* il mettervi mano. Certo è che vi successe il *Martino Bassi,* il quale ridusse l'edificio a due piani, e vi pose mano nel giugno del 1574. Architetto più di scienza che d'arte, qui, dovette soffrire infinite traversie, quando venne al momento di voltare la nuova cupola, pei dubbi che si elevavano circa la sua stabilità. Cominciata, e poi interrotta per due anni (1588-1589), ne fu ripigliata la costruzione nel 1591, al momento che ne moriva, a 49 anni, l'artista; di cui l'opera, però, fu continuata, e da altri condotta a fine.

Egli è in questo stato che, oggidì, l'edificio ci rimane.

L'esteriore del tempio non rende conto che in parte di tali istoriche vicende. Quando si giunge dalla porta informe dal lato delle colonne che ne è l'ingresso principale, si trova per entro una corte vasta anzichenò, in cui la fronte del tempio si eleva di muro rustico di cotto fino alla cornice

ond'è girato intorno l'edificio tutto, ed invece, vedesi sorgere completo sopra di essa il tamburo ottagonale e la cupola che lo ricopre. Questa cupola e cotesto tamburo sono la sola opera rimasta del *Martino Bassi*. La cupola tiene la forma ovoidale, a spicchi, quanti sono i lati del tamburo donde si innalza, ed ha alla sua base esterna un diametro di metri 26,40. Il tamburo si svolge a pilastri binati e a risalti gli uni sugli altri agli angoli, d'ordine jonico: in ogni fronte del tamburo s'apre una finestra rettangolare: tutto questo in quello stile pseudo-classico del tempo a fronti alterne arcuate e ad angolo ottuso. I vasi di così cattiva maniera agli angoli superiori del tamburo, come il cupolino a lanternino, furono applicati da un architetto successo mezzo secolo dopo, il *Quadrio*.

Da questo prospetto appariscono due delle quattro torri lombarde. Le altre si possono vedere dalla piazza della Vetra, posteriore al tempio. Sono tutte, più o meno, mozze e guaste: la più conservata è quella a destra del luogo in cui ci troviamo; essa vale da torre per le campane. Ai fianchi della rozza fronte corre una fabbrica d'aspetto civile, di un sol piano, cominciata con un fastoso apparato architettonico di pilastri di ordine jonico, rimasta, però, sconciamente interrotta. Il disegno ne è dell'architetto *Francesco Ricchini*, l'immediato successore del *Bassi*: egli, secondo la mente dell'arcivescovo Carlo Borromeo, continuava così l'opera di adornare la abitazione dei canonici, che allora andavano congiunti, da tempo antichissimo, al servigio parrocchiale di questa chiesa.

L'interno del tempio parla meglio delle sue vicende. Di primo tratto, sentesi, infatti, d'essere in presenza d'una vasta sala termale romana, circolare, indubbiamente, alla sua origine, dalla volta emisferica, ricostruita o rimaneggiata dall'arte bisantina con quelle quattro esedre disposte ortogonalmente, come dicemmo. Sta dintorno a questa compagine, a due piani, un vasto corritojo, sul perimetro che ne asseconda il movimento icnografico quadrilobato, aperto verso l'interno, a loggie superiormente e ad archi grandissimi inferiormente; chiuso da muro poi, disopra, interrotto da qualche finestra, e sotto, dalle porte e dagli insenamenti delle cappelle. E fra queste porte due si stanno di contro; quella a destra, verso mezzogiorno, conducente ad uno spazio quadrato di transito ad altro ottagonale; quella a nord, che discende ad un altra edicola ottagonale: finalmente, un'ultima porta di fronte all'entrata, quadrata internamente, ma ottagonale esteriormente; tutte poi coperte da vôlte, alcune antichissime, altre di tempi più recenti. Dobbiamo noi riguardare questi campi così regolarmente connessi alla sala centrale come appendici dell'antica sala balnearia, ad uso di calidario, di frigidario, di biblioteca, che i secoli hanno mutato nelle forme presenti? E dobbiamo noi confortarci in quest'idea, coi frammenti degli antichi capitelli romani d'ordine corinzio che si trovano in diversi punti del tempio arrovesciati a funzione di basi, e colla ricca porta di marmo, minutamente intagliata, a forma architravata, che, evidentemente del IV secolo, sta all'ingresso della seconda edicola ottagonale, a sud, coi sedili e col pavimento di marmo vicino ad un condotto d'acqua trovati alla fine del secolo XVII nell'operarvi degli scavi, e finalmente, lo dobbiamo colle belle colonne di

mischio africano che sono agli angoli sporgenti dell'edicola orientale? Ci basti avere qui accennato al quesito che la mente a tali aspetti si propone.

Non ci rimane che vedere lo stato effettivo principiando dalla sala centrale.

Questa presenta il carattere accennato. Le esedre, ripartite in cinque intercolonni, hanno sostegni diversi secondo l'asse d'ingresso e secondo quello ad esso ortogonale; cioè, colonne sopra e sotto nel primo caso, pilastri ottagonali e compositi nel secondo. L'ordine dominante è quello toscano, al piano del suolo; quello dorico, al superiore. All'ultima ricostruzione dobbiamo quel raggruppamento di pilastri che fiancheggiano le esedre, e tengono in mezzo l'arco a balcone. Sopra di questi si avverte l'inclinazione dei pennacchi a gradini dell'epoca lombarda. La decorazione architettonica del *Bassi*, a grandi serraglie d'arco, a forti sporgenze di cornice e di modanature, a lacunari, è pesante e malinconica. La costruzione verticale è coronata da una cornice architravata d'ordine jonico, a triglifi e patere di carattere ecclesiastico. Da essa si spicca la cupola, a costoloni: in seno a ciascuno spicco s'apre una finestra, ornata di pilastrelli e frontoni, come le esteriori.

Il maggior altare si trova nell'esedra di prospetto all'ingresso, e nulla havvi che lo distingua. A sinistra sta il pulpito, di null'altro ricco che di marmi.

Prendendo ora a percorrere il portico in giro, s'incontrano: a destra, una piccola cappella; « il battesimo di Cristo », alla tavola dell'altare; è attribuito ad *Aurelio Luino:* dei due quadri di fianco di proprietà della Pinacoteca, quello a destra, « S. Antonio da Padova », è dato a *Simone da Pesaro.*

Segue l'importante cappella di S. Aquilino, preceduta da quella di S. Genesio. Costituiscono l'appendice di cui abbiamo toccato, quadrata l'intermedia, ottagonale la successiva. È questa ancora una costruzione antichissima: il carattere però ne è lombardo; ma è difficile crederla del principio del V secolo e fondata da Galla Placidia, sorella dell'imperatore Onorio, per deporvi le proprie ossa, sepolta, invece, a Ravenna nel mausoleo fattosi ivi erigere. Parrebbe ammissibile piuttosto sia stata eretta qualche secolo più tardi, sopra antiche fondamenta, di ben poco posteriori alla costruzione bisantina, affinchè valesse, come ne ha la forma, ad uso di battistero. Rozza affatto ne è la costruzione muraria, sebbene robustissima. Un tetto leggermente conico la ricopre. Una loggetta aperta, a stretti archi, sostenuta da pilastri di laterizio, la ricinge in alto. Più basso, nel seno del muro, corre una galleria che per otto aperture ad arco tondo guarda così all'esterno come all'interno dell'ottagono: questo è coperto da vôlte, e le sue faccie diagonali sono foggiate a nicchie. Nella prima di queste, a destra, havvi un grande sarcofago dei bassi tempi romani, di marmo bianco: è quello dato ad avello di deposito di Galla Placidia. È certo opera del periodo cristiano: vi è singolare il monogramma di Cristo ripetuto negli specchi laterali a forma di croce ansata, secondo il rito cristiano egizio. Questo sarcofago, che si vede profanato, esisteva al principio del secolo XVII nella nicchia di prospetto a destra, una delle due di fianco alla cappella centrale; le

quali, nella vôlta loro absidiale, serbano ancora avanzi di mosaici contemporanei alla costruzione, ora assai guasti, e di cui era rivestita la cupola, a quel modo che di lastre di marmo andavano ornati i pennacchi.

La cappella intermedia, detta di S. Aquilino, perchè ivi si conservano gli avanzi mortali di questo martire, appare costruzione della seconda metà del XVI secolo. Le pitture a fresco delle pareti sono di *Carlo Urbino*, da Crema. Le altre nicchie, sì a fondo piano che a fondo circolare, eccetta quella del sarcofago, ricevono nel loro seno un altare. Nulla in esse di osservabile. Egli è all'ingresso della cappella che trovasi la citata porta di marmo, di cui, così gli stipiti come l'architrave, vanno minutamente intagliati di bighe correnti, alternate di conchiglie, ornati talora da delfini, talora da uccelli, e così di altri animali e di fogliame a volute nei piedritti. Questi sono interrati per metri 1,17: e la si crede, da taluni, la porta della basilica mediolanense, di cui unico avanzo sono le colonne ricordate.

Uscendo da questa doppia cappella, troviamo la porta della sagrestia. È qui che furono trovati i sedili ed il pavimento di marmo, di cui si disse. Segue l'altare di S. Antonio da Padova; a destra, antico sarcofago dei Robbiano, eretto nel 1411, da famiglia emigrata nel Belgio ed ancor pochi anni sono ivi esistente. Il dipinto, che sovrasta all'avello collo stemma dei Robbiano, rappresenta « la Vergine col figlio e coi divoti della famiglia presentati da S. Stefano e S. Ambrogio »; è lavoro del tempo, ma assai ristaurato.

Oltrepassata l'altra cappella, trovasi quella di S. Ippolito, di forma icnografica quadrata, ed una delle appendici dinotate, quella ad oriente. Anche questa, fino oltre la metà del secolo XVI, era ornata di mosaici: le colonne antiche di marmo orientale, collocate a sostenere la crociera della vôlta, sono quelle a cui abbiamo già alluso. La tela dell'altare rappresentante « il martirio del titolare », opera resa quasi invisibile per l'annerimento dei colori, appartiene ad *Ercole Procaccini:* a destra, coperchio d'un avello coll'effigie d'un prete, Antonio Conte, preposto del tempio, morto nel 1347. dicontro, mausoleo a Giovanni Conte, senatore e restauratore della cappella. Il Conte giace sull'urna in atto di riposo; sopra di esso, entro una forma ad occhio circolare, « una Vergine col divin fanciullo »; altre statuette in alto. Lo stile del monumento è quello di *Cristoforo Lombardo*, detto anche il *Lombardino*.

Non ci resta che di passare all'appendice della sala centrale, che si trova a nord. È detta la cappella di S. Sisto; piccolo ottagono dalle forme icnografiche, simili a quelle della cappella di S. Aquilino, con nicchie ad arco tondo, e a fondo piano sulla crociera normale; a sfondo circolare sulle diagonali. Mancano però le loggette avvertite nella cappella anzidetta; tuttavia è ammissibile la contemporaneità della loro costruzione. La cappella di S. Sisto è quella a destra, scendendo dalla chiesa; dicontro si esce verso la piazza della Vetra.

S. FEDELE.

Il titolo di S. Fedele risale ad una chiesuola che si trova indicata già nelle carte del XII secolo, e che vi durò fino oltre la metà del XVI. L'arcivescovo Carlo Borromeo, che aveva veduto a Roma costituirsi quella formidabile milizia religiosa che intitolavasi dal nome del Redentore, volendo darvi sede in Milano, appena assunto al pontificato della Chiesa milanese, inviò (1563) precursore un padre Benedetto Palmio, a cui assegnò, in breve (1566), la detta chiesa colle contigue case, per erigervi una Casa, che divenne, poscia, la principale di Lombardia. Il favore pubblico spirava in poppa alla nuova istituzione; nè i mezzi pecuniari, sotto il protettorato del cardinale arcivescovo, potevano venirle meno: fu conchiuso adunque di erigervi un tempio, e del disegno fu dato l'incarico al favorito dell'arcivescovo, *Pellegrino Tibaldi*. L'arcivescovo medesimo vi poneva la prima pietra al 5 luglio 1569, e, dieci anni dopo, egli stesso la inaugurava, benchè per intero non ancor condotta a compimento. Nel medesimo tempo, ebbe pure costruzione il vastissimo vicino collegio a spese d'un Carlo Mauro. Qui, pertanto, fino alla sua abolizione, nel 1763, rimase la Casa di professione di questo celebre ordine, mentre a Brera possedeva la casa d'istruzione.

Tre anni dopo, risoluto l'atterramento della poco lontana piccola chiesa di S. Maria della Scala, fondata da Beatrice degli Scaligeri di Verona, moglie di Bernabò Visconti, il collegio dei canonici da cui era

officiata venne trasferito, unitamente al titolo della distrutta chiesa, a questa di S. Fedele. Alla quale se officialmente si è dato il nuovo titolo come di regio patronato, pel popolo tenero delle vecchie abitudini conserva tuttavia l'antico.

Ritornando alla costruzione, restò questa imperfetta, come fu lasciata dal *Martino Bassi*, che successe al *Tibaldi*. Finita interiormente, l'opera della pietra si arrestò davanti al frontone principale della facciata e alla parte posteriore. Alla prima mancanza fu recato riparo un trent'anni sono: la seconda attende un'eguale circostanza.

Il vasto collegio, caduto in potere del Demanio, venne rivolto a servizio di pubblici uffici. Raccoltivi i diversi archivi dello Stato, trasferiti ora al palazzo del collegio Elvetico, vi si successero, inoltre, diverse altre pubbliche aziende; durante il regno napoleonico, il Ministero del culto; poi, la Giunta e l'Amministrazione del censo; da un anno vi presero pure sede gli uffici della Questura.

La chiesa, di cui soltanto l'arte può occuparsi, avuto riguardo al tempo della sua erezione, è una delle più grandiose e delle meglio ordinate architettonicamente. È un organismo semplice e ben meditato, e sebbene esca dal carattere puro religioso, porta l'impronta di una singolare omogeneità e razionalità costruttiva. L'architettura, cosiddetta gesuitica, che scese nel seicento al grottesco nelle forme, colla varietà delle pietre rare e delle dorature, ha qui uno de' suoi esemplari primitivi più seri e più castigati. L'esame che ne imprendiamo meglio lo dimostrerà.

Come la fronte, così il fianco, assai vantato per merito architettonico, si elevano a due piani, sopra un alto basamento che corre e gira tutta la costruzione, e colla sua massa, sì esteriormente che internamente, ne sostie-

ne le colonne ed i pilastri. Il carattere dell'arte romana imperiale è quello che domina. Cinque intercolonnii a due piani la compongono; a quello inferiore uno schietto corinzio, e sulla trabeazione di questo, colle eguali simetrie, un composito, chiuso alla cima dal solito frontone ad angolo ottuso. La porta, unica, di forma tonda, nell'intercolonnio centrale, è tenuta in mezzo da due colonne isolate e coronata da un fastigio arcuato: al secondo piano gli corrisponde una grande finestra balconata nel medesimo stile. Negl'intercolonnii minori intermedi, a una grande cartella festonata sta sotto un bassorilievo istoriato negli intercolonnii estremi, una nicchia, ad ambo i piani, riccamente incorniciata a modo di finestra. La pietra d'Angera, data dal Cardinale fondatore, costituisce le cartelle e i bassorilievi inferiori. « L'Assunta in mezzo agli angeli », nel timpano del frontone, di marmo di Carrara, come le quattro statue, furono poste dopo il 1835 per legato del conte Francesco Arese. Il grande bassorilievo dell' « Assunta » è di *Gaetano Monti*, di Ravenna; come sono di sua mano le statue dell'ordine inferiore, « S. Fedele », a destra; « S. Carpoforo », a sinistra; i cui corpi furono deposti dal fondatore sotto il maggior altare della chiesa. Nell'ordine superiore stanno egualmente il « profeta Isaia », di *Abbondio Sangiorgio*, e il « re Davide », di *Gaetano Manfredini.*

L'interno costituito da una sola nave ripete con giusta misura le simetrie esterne, serbando i medesimi moduli, sebbene maggiormente ricchi d'ornamenti. Esso misura nella sua larghezza massima metri 20, mentre l'asse del tempio, dalla porta al fondo dell'abside, è di metri 58,50. L'ordine inferiore è composto, principalmente, di pilastri infissi alla parete. vi hanno pure delle colonne isolate, come all'esterno, secondo le proporzioni corinzie. Il vasto vaso rettangolare del tempio viene spartito in due campi eguali dalle colonne isolate di granito agli angoli e al giusto mezzo del rettangolo, in modo che stanno a' punti cardinali dei due quadrati, fulcro non solo della trabeazione che gira intorno e su loro si projetta, ma anche dei grandi archi ornati di lacunari, sui quali s'involtano a padiglione sferico le coperture dei due campi. Nel mezzo di ogni lato dei due campi sta, nello sfondato fiancheggiato da due pilastri, un altare: negli interpilastri minori, che loro sono contigui, ne occupa l'alto un altro sfondato a balcone; questi si appellano coretti: la più rigorosa simetria è mantenuta in questi scompartimenti, perlocchè hannosi quattro altari, e dieci coretti tutti eguali. Più oltre, s'apre il presbitero di poco più ristretto della nave, cui si aggiunge, al fondo, il coro a forma absidiale. Il quadrato del presbitero si trasforma, sopra la trabeazione dell'ordine unico inferiore, in un tondo tamburo torreggiante e terminato, fuori, a tetto inclinato per chiudersi a cupolino, mentre, internamente, preceduto alla base da una loggia continua a forma di corona, termina in una conca emisferica, a spicchi; come a spicchi si foggia la semitazza del coro. La luce vi scende abbondante dalle otto finestre a balcone del tamburo della cupola e dalle altre dieci finestre del tempio. Lo stile dell'architetto si mantiene largo, poderoso, omogeneo, malgrado qualche lieve stonatura, la quale dipende dal passaggio dell'edifizio, pel suo finimento, sotto la direzione del *Bassi.*

L'architettura degli altari annuncia già le intemperanze del secolo XVII, benchè si vogliano disegnati dal *Pellegrino*. Nel primo, a destra, v'ha « S. Ignazio in gloria », tela ad olio di *Gio. Battista Crespi:* gli succede nell'altro altare, « la Trasfigurazione con quattro santi a piedi del Tabor », tavola ad olio di *Bernardino Campi* col nome e l'anno 1565: del medesimo le tavolette nei fianchi della cappella.

Al maggior altare a sinistra, una delle grandi tele dipinte, per questo luogo, dai fratelli *Agostino* e *Giacinto Santagostini*, rappresentante « S. Carlo che reca processionalmente i corpi dei Ss. Fedele e Cristoforo nella chiesa medesima ». L'altare, di marmi eletti, fu fatto nel 1824 col disegno dell'architetto *Pietro Pestagalli*. Degni d'osservazione sono i due grandi candelabri di bronzo davanti all'altar maggiore; tengonsi opera del XVI secolo, e forse del *Fontana*.

Nella cappella dicontro a quella del *Campi*, una tela a tempera della « B. Vergine », che era nella chiesa di S. Maria della Scala; come vi erano e la detta tavola del *Campi* e la pittura su tela seguente, verso la porta, « Cristo deposto dalla croce in mezzo alle pie donne », di *Simone Peterazzano*, segnata del nome. Nel vicino muro, appesa, la tela d'*Ambrogio Figino*, raffigurante « l'Incoronata ». Non sono immeritevoli d'attenzione gl'intagli nel legname dei confessionali di *Riccardo Taurini*, figlio di *Gian Giacomo*, che lavorò alla Madonna presso S. Celso; e ancor più quello ricchissimo e non senza pregio degli armadi della vasta sagrestia di un *Daniele Ferrari*, gesuita, ed allievo del *Taurini*. Nel corridojo sono alcuni avanzi di scoltura non privi di merito, opere del principio del secolo XVI, tolti probabilmente dalla demolita S. Maria della Scala.

S. SEBASTIANO.

Chiesa eretta a spesa della Città di Milano ad istanza dell'arcivescovo Carlo Borromeo, nel 1577, in rendimento di grazie pella cessata peste onde venne funestata l'anno prima. L'architetto ne fu quel *Pellegrino Tibaldi*, che godeva dei favori del Porporato e non ne era indegno. Il tempio venne dedicato a S. Sebastiano; non sappiamo se per essere cittadino milanese e perchè in queste parti della città ei fosse in onore, come taluni credono, o se la scelta del titolare venisse da una allegoria, ben propria del tempo, ai dardi onde egli fu martire colla forma

subitanea e letale con che colpivano allora le pestilenze, credute gastigo divino.

La chiesa è ancor oggi alla dipendenza del Comune di Milano.

Scendendo all' esame dell'edificio, più tempio che chiesa per la nobiltà austera dell'aspetto e pel suo carattere pagano, lo vediamo girare in forma circolare, e levarsi a due piani per terminare, in alto, a tetto inclinato chiuso da ben proporzionato cupolino. Una loggia corre esternamente tra il primo ed il secondo ordine, nèl quale due giri di finestre si aprono: le più alte incavate a forma di nicchia. Nessuna colonna; l'ordine che ne costituisce il basamento si comparte sul perimetro in otto grandi archi, su cui posa tutto il resto della fabbrica. Gli archi però sono chiusi· entro tre d'essi s'innestano le porte; due, nell'interno sull'asse traverso, sono tenuti al mezzo dagli altari: entro quello di fronte sta un'edicola accessoria con cupoletta separata, ove s'accoglie l'altar maggiore. La costruzione architettonica non manca di grandiosità e di eleganza, per altro macchinosa; come non va spoglia insieme di licenze inconsiderate quali permetteva e cominciava il tempo a domandare. Veggansi le porte innestate nel pieno delle arcature, le serraglie a rovescio, la grave combinazione de' contrafforti modanati che legano i due ordini, e quanto notiamo parrà anche minor del vero.

L'interno della rotonda ha ben pochi allettamenti d'arte. La vôlta della cupola, dipinta da *Agostino Comerio*, dal 1834 al 1836, nel quale ultimo anno l'artista mancò di vita, lasciandola imperfetta, mira ad essere michelangiolesca con mezzi inadeguati ed in un tempo educato ad un senso diverso dell'arte religiosa. Nei due altari di fianco: a sinistra, « il martirio del titolare », attribuito al *Bramante Urbinate*, e non altro che una tavola assai ottenebrata della vecchia scuola milanese, e per fermo del *Suardi*, secondo la prima sua maniera. Nel presbitero a sinistra, « Madonna e bambino con diversi santi », di *Francesco Brizzi*, Caraccesco, che qui si mostra assai debole e grave nelle ombre: s'aggiunga essere l'opera assai guasta non meno dal tempo che dal ristauro. — È proprietà della Pinacoteca; come lo è il quadro di contro, benchè non altro che fiacca copia da *Federico Barocci*.

S. RAFFAELE.

Una delle sei piccole chiese che, avanti il XII secolo, stavano intorno alla chiesa matrice, allora S. Maria Jemale. Rifabbricata per cura di S. Carlo col dise-

gno di *Pellegrino Tibaldi*, essa rimase interrotta, esteriormente, al suo primo ordine; è finita invece nell'interno. Qui, a travature e a cinque giri d'arco, presenta ancora l'antica forma basilicale: ordinata secondo lo stile classico del tempo, distinguesi per eleganza e severità di profili. Ma l'ingegno caratteristico del *Pellegrini* si ravvisa meglio nel frammento di facciata sostenuto da figure terminali di donna, pezzo grandioso e pieno d'originalità, finito, però, un secolo dopo di lui (1673).

Nella chiesa pochi dipinti e del volgere dell'arte al declino. Nei due altari di fronte alle minori navi a destra, un « S. Marco », — caricatura michelangiolesca, — tavola attribuita ad *Ambrogio Figini*: del medesimo il « S. Matteo », dall'opposto lato presso questo, su tavola « S. Gerolamo », di *Camillo Procaccini*. Ai fianchi dell'altar maggiore « l'inobbedienza di Gionata » del *Cerano* « il sonno d'Elia » del *Morazzone*

S. STEFANO

IN BROLIO.

L'appellativo di *brolio*, dato al titolo di questa chiesa, gli venne dalla vetusta sua situazione per distinguerla da altre quattro chiese omonime che erano nella città. Essa, infatti, si trovava entro una vasta distesa di terreni a prati, cosparsi di vegetazione arborea *(brolo)*, antica proprietà degli arcivescovi di Milano.

Fu anche detta *alla ruota* (*ad rotam*) da un rozzo bassorilievo antico, a forma di ruota, segno di martirio, postovi probabilmente in epoca più recente (secolo XI) di quella che, in generale, gli scrittori le assegnano; essa, da un quarant'anni, fu distrutta nell'operare alcune riparazioni alla chiesa.

Con maggior fondamento se ne vuole la fondazione al principio del V secolo, sotto l'invocazione di S. Zaccaria. Nelle reminiscenze sue basilicali, se ne può avere testimonianza. Quando abbia preso l'appellazione del santo protomartire, non appare chiaro: certo è, però, che nel IX secolo, la troviamo così nominata. Prima dell'incendio onde fu devastata, nel 1073, andava celebrata per la sua splendidezza d'aspetto; o almeno così la dicevano alcuni versi del tempo. Una rifabbricazione della basilica è ben naturale che avvenisse, in seguito al fatto accennato. Alcuni antichi capitelli, che accenneremo, col loro stile lo affermano: sappiamo, inoltre, che ancora nella prima metà del secolo XVII, si aveva dinanzi alle porte un antico portico ad archi. Fu sotto questo atrio che cadde trafitto dai congiurati il duca Galeazzo Maria Visconti, al 26 dicembre 1476.

Cotesto aspetto del secolo IX deve essersi conservato fino alla fine del XVI, quando la chiesa venne per intero riformata dall'architetto *Aurelio Trezzi*, giusta quel mal fermo classicismo che allora dominava. La fronte ebbe un ristauro ancor più tardi, nel secolo XVII, quando fu rimosso l'ultimo avanzo lombardo di cui dicemmo. A chiudere la serie delle metamorfosi sopravvenne la caduta del vecchio campanile, nel 1642, cui più tardi fu provveduto con quello eretto nell'anno 1674, non senza un certo buon ordine di forme e ritegno di fantasia, dall'architetto *Gerolamo Quadrio*. Le vicende storiche del tempio non richiederebbero una parola dippiù, poichè egli è sotto questo aspetto che il tempio è giunto fino a noi, mutato soltanto nella porta interna, rabberciata, più che altro, dall'architetto *Besia*, nel 1832, secondo le grevi simetrie joniche dettate dal *Vignola*.

Sull'ingresso, a destra, si vede il pilastro lombardo che segna l'angolo interno del vetusto nartece: le forme ornamentali del suo capitello rispondono a quelle del portico di S. Ambrogio. La facciata si mostra d'un allievo del *Ricchini*, probabilmente il *Bartolomeo Genovesini:* a destra, il campanile maestrevolmente combinato, del *Quadrio*. A sinistra, sono incastonati, nella facciata, diversi pezzi marmorei, trovati nei sotterranei vicini: un vescovo, mutilo del capo; probabilmente « un S. Martiniano, primo fondatore del tempio, fra due accoliti », dell'epoca della sua ricostruzione. Fra le altre due lapidi una havvene romana ad un P. Valerio.

L'antica forma basilicale, a tre navi e tre absidi e a sei grandi arcate, senza cupola, intravvedesi tosto, benchè mascherata dai successivi ristauri. La grata di bronzo presso la porta maggiore copre un'antica pietra leggendaria di un martirio. Nessun oggetto architettonico distingue la chiesa: la cappella, fondata dal cardinale Teodoro Trivulzio, al luogo dell'abside destra, segna il misero gusto del secolo XVII.

La pittura domanda qualche attenzione. Internamente, sulla porta maggiore, pende una grande tela rappresentante « una crocefissione », opera rara di *Michele de Fazii*, da Verona, ricca di molte figure ed importante per la storia dell'arte. Porta la segnatura, sulle basi dei pilastri raffigurati ai fianchi della composizione, colle parole: *Per me Michaelem Veronensem - MCCCCCI die II Juni.* Essa è proprietà della R. Pinacoteca di Brera.

Il terzo altare, a destra, tiene una tavola, « S. Ambrogio fra i Ss. Gervaso e Protaso », erroneamente attribuita dalle memorie ad *Ambrogio Bevilacqua*, pittore lombardo, che fioriva nella seconda metà del XV secolo. Non è che opera di un secolo posteriore, forse copia d'un ottimo lavoro dell'egregio quattocentista.

Una tela, assai annerita, è quella del *Camillo Procaccini*, sull'altare della cappella Trivulzio; ed una più singolare, sull'altare corrispondente all'abside laterale sinistra, detta la cappella di S. Anna, è quella mostrante una composizione raffaellesca, dipinta da uno dei *Panfili*.

Nella sagrestia, sull'altare, una tavola, segnata: *Francisci Casellæ MDX7* (*sic*), rappresentante « un martirio di S. Stefano ». Ricorda il fare del *Suardi* detto il *Bramantino*, giovane. Di notevole importanza per la storia della pittura lombarda.

S. MARIA

PODONE.

Piccola chiesa fondata da un Verulfo Podone nell'871, che abitava in una delle sue vicinanze, allora come oggi detta delle *Cinque vie*, pare durasse inalte-

rata, sebbene in istato di sfacelo, fino alla metà del secolo XV. Si assegna all'anno 1442 la sua ricostruzione per incarico del conte Vitaliano Borromeo: ma le opere compiutevi intorno (1627-29) dal cardinale Federico cancellarono la maggior parte delle preziose impronte di quel tempo per sostituirvi quelle ben poco felici del suo; e certamente non ebbe ad avvantaggiarsi nei secoli successivi per giungere a noi. Aggruppamento di lavori di stili diversi, non ci rimane che di apprezzarli separatamente.

All'ingresso, il pronao tetrastilo corinzio ci porta subito col pensiero all'epoca e all'influenza del cardinale Federico. Ancor più, verso il cadere del suo secolo, il resto della facciata. La porta, invece, ci respinge verso la fine del secolo XV: il bassorilievo nel timpano semicircolare della porta, i capitelli delle lesene di fianco, le serraglie dell'arco accennano alla rinata arte classica sotto le vesti bramantesche. Il bassorilievo scolpito in marmo, ha « una Vergine col putto in braccio, in mezzo a due devoti»: tutti tengono forma di mezza figura: a quello di destra, il più attempato, le parole CO, e VI, nel cui mezzo sorge la testa, non lasciano dubitare essere la immagine del conte Vitaliano Borromeo, che quivi, alla porta, compiva quell'opera di ricostruzione che aveva cominciato, già da trent'anni, intorno alla chiesa. L'altra mezza figura, mutilata del naso, tiene aria giovanile da crederlo il figlio del conte Vitaliano. In queste figure si intravvede l'arte dei fratelli *Cazzanigo*.

All'esterno havvi altro segno della ricostruzione avvenuta nel XV secolo, nella prima cappella poligonale a destra. La forma acuta delle sue finestre, e quelle dell'occhio alla parete di fondo, e della cornice ad archetti tripartiti, non che confermarci che il lavoro appartiene alla metà del secolo, ci mandano col pensiero alla chiesa di S. Pietro in Gessate, all'altra di S. Maria dell'Incoronata, e, di conseguenza, al loro autore.

L'interno della chiesuola andò soggetta a tali alterazioni nel secolo XVII, e, forse, ancor peggiori in quello successivo, da apparire irrecuperabile l'antica opera del XV.

Poche pitture, ma una interessante assai, se i ristauri e le dorature non le avessero tolto i contrassegni primitivi. Era già sul muro; ora venne staccata unitamente alla parete e posta sul secondo altare di sinistra: è « una Vergine col figlio, avente ai piedi S. Caterina e S. Ambrogio ». Fu attribuita a *Michele Molinari* da Besozzo: non ripugna a crederlo, ma un giudizio assoluto, nelle condizioni presenti, non potrebbe essere che troppo arrischiato.

Nel prospetto della piccola nave di destra, tela di *Stefano Danedi* detto il *Montalto*, col « martirio di S. Giustina », lavoro della decadenza.

Nella porticina succursale della chiesa, verso S. Maria Fulcorina,

piccolo tabernacolo cuspidale scolpito nel marmo, contenente « una B. Vergine seduta in trono col putto in grembo », lavoro nella maniera di *Jacopino da Tradate* nella prima metà del secolo XV.

Presso la chiesa, sulla piazza dei Borromei, la statua di « S. Carlo in atto di benedizione », è opera di *Dionigi Bussola*, del principio del secolo XVII. Eretta già al crocicchio del Cordusio, quando, verso il 1770, vennero tolti ingombri siffatti alla circolazione cittadina, fu dal governo donata alla famiglia, e qui da essa collocata.

S. TOMASO.

Questa chiesa ha ormai perduto l'antico suo contrassegno titolare di S. Tomaso *in terra mala*, come da qualche secolo ne ha perduto la ragione per distinguerla da un'altra vicina chiesa, parimenti di S. Tomaso, coll'aggiunto *in arce sicariorum*, o più propriamente, *sicheriorum*, la torre dei Sicheri.

Memoria, qui, di una chiesa di S. Tomaso se ne ha fino dal principio del secolo XI: ma a quale delle due si debba riferirla manca argomento; come manca pure l'epoca della loro distinzione, se non discendendo agli ultimi decenni del XIII secolo. All'arte nulla gioverebbe d'altronde la soluzione di questo quesito. La chiesa che rimane non ha più cosa d'antico. Quanto può vantare di meglio è un avanzo di fronte con pilastri a capitelli jonici all'opposto lato della presente, che si direbbero disegnati dal *Seregni*, che è come dire della seconda metà del secolo XVI. Anche l'interno della chiesa porta i segni del medesimo architetto. Infatti, gli annotatori delle cose cittadine dicono che l'arcivescovo S. Carlo la costituisse con privilegio di collegiata. Al principio del secolo successivo, si contese a lungo per mutarle posto alla fronte, volgendola in direzione affatto opposta; ma pare non accadesse se non dopo lunghi tentativi, prima respinti,

che si riuscisse a chiudere tra muri la facciata che stimammo del *Seregni*, e ad accomodarla verso la via maggiore, com'è tuttora. In quest'occasione si ordinò la chiesa presso a poco come la vediamo al presente. Ebbe, però, a sopportare più restauri, tra cui uno nel 1779, ai quali non è da addebitare alcuna alterazione sostanziale. Una sola ne sopravvenne, cui spetta questa qualificazione, ed è quella recatavi, tra gli anni 1825 e 1827, per opera dell'ingegnere *Giuseppe Arganini*, che ha dato l'aspetto esteriore di tempio pagano ad una chiesa del XVII secolo.

Il Giulini ricorda, sotto l'anno 1234, che, presso la chiesa di S. Tomaso, vi aveva un grande palazzo di Enrico da Monza, il capo della *Società dei forti*, creata per la tutela del Carroccio; egli dovette essere un ricco ed uno dei più eletti cittadini, se fu senatore di Roma, e tenne la pretura di Brescia, Genova, Bologna e Firenze. Ora, nell'interno delle case dietro la presente chiesa, troviamo ancora gli avanzi di un'antica casa civile, ornata di capitelli blasonati che risalgono senza dubbio a questo tempo, e che nulla ci contrasta a credere di quel *forte* che pel suo ardore erasi meritato il titolo di *Mettifoco*.

Quanto alla chiesa, poco serba che valga le ricerche dell'artista; pure ne accenniamo brevemente gli elementi costitutivi per soddisfare le domande del curioso.

Facciata, quella di tempio romano, con un pronao esastilo di forme joniche.

Nell'interno, la chiesa corre ad una sola nave, con cinque archi per lato, che si addentrano per modo da far luogo a cappelle, di cui soltanto le tre di mezzo hanno cotesta funzione. La forma della chiesa a pilastri jonici scanalati, quella della vôlta semicircolare che si eleva dall'architrave e le corre tutto intorno, mostrano tuttora la costruzione del *Seregni*, nonostante gli stucchi toltivi e le pitture decorative aggiuntevi un vent'anni sono.

Gli altari hanno appena qualche quadro d'ordine secondario:

al primo, a destra; « la Maddalena a' piedi di Cristo sotto forme di ortolano », tela ad olio di *Antonio Campi*;

al secondo; « S. Antonio eremita in preghiera », tela ad olio di *Giuseppe Sabatelli*, eseguita intorno all'anno 1840;

dicontro a questo, « S. Carlo Borromeo assunto al cielo », debole lavoro di *Giulio Cesare Procaccini*.

L'altar maggiore risponde al carattere della facciata; fu disegnato dall'abate *Giuseppe Zanoja*, architetto e letterato.

Nella sagrestia, una mezza figura di « Cristo recante la croce », del *Gian Petrino*.

S. ALESSANDRO.

Una chiesa segnata di cotesta intitolazione esisteva, fino dall'XI secolo, sull'area dove oggi sorgono la chiesa presente e l'unito collegio. Pare che la vecchia chiesa tenesse la fronte rivolta verso il largo che precede la soppressa chiesa di S. Giovanni *in conca*. Ma di ciò sarebbe vano ogni ragionamento, perocchè non ne esiste traccia. Certo è che chiesa e luogo unito furono dati, nel 1589, all'ordine ecclesiastico dei padri Barnabiti, in un momento in cui, dopo poco più d'un mezzo secolo dalla loro istituzione, già erano saliti a splendore e ricchezza non minori dei loro emuli, i Gesuiti.

La chiesa ebbe le prime sue fondamenta nell'anno 1602, e per architetto uno de'suoi religiosi, il padre *Lorenzo Binago*. Essa ritrae ancora, nell'ordine architettonico, le idee ordinate del secolo precedente: il miglior segno sta nella pianta. Ma il pericolo di sfasciarsi, scopertovisi verso il mezzo secolo istesso, chiamò l'intervento di altre mani che la ricomposero con forme decorative volgenti a rovina. Contro l'opinione di molti convien dunque escludere

che la facciata appartenga al *Binago*. Essa era ancora imperfetta nell'ultimo quarto del secolo XVII. Che sia stata compita poco dopo, ce ne stanno garanti le idee povere e grottesche dell'età, e il fasto insensato e teatrale dei nuovi ordini regolatori delle coscienze.

Coloro che chiedono all'arte semplicità e delicatezza di sensi, ordinamento e grazia di concetto, non li troveranno in questo tempio, d'altronde grandioso e ricco. Non sono molt'anni, la fronte fu spoglia, con sano criterio, delle tre figure colossali delle virtù teologali, le quali si agitavano convulse sulla grande cornice e sulla cuspide frontale della chiesa in mezzo ai due magri campanili, cui il minore difetto è di sembrare aver tratto le loro forme dalle immagini congeneri delle stoviglie chinesi.

Anche il tempo in cui è sorta, come dicemmo per altre chiese, non è promettitore di splendidi monumenti d'arte. Tuttavia è debito nostro additare, anche nelle opere delle epoche meno felici, dove l'ingegno ha trovato modo di farsi aperto, a traverso i pregiudizi e le tendenze sventurate che lo assiepavano.

All'esterno, non è alla facciata che si convenga qualche indulgenza, piuttosto al fianco. Per tre porte si entra nella chiesa.

Di primo tratto si avverte all'interno, unita ad una grande regolarità, una rara ampiezza. Nella parte anteriore tiene forma icnografica di croce greca. La croce è determinata agli angoli dai colossali pilastri che reggono la cupola centrale, permettendo insieme l'esistenza di due navi laterali alla maggiore, di tre campi per ciascuna. Ad ogni campo corrisponde un altare, de' quali il più grande nel mezzo: oltre di ciò, s'incontra un quarto altare, per lato, di fianco al presbitero, e di faccia alle minori porte.

Gli altari tutti sono ricchi, anzi sopraccarichi di combinazioni architettoniche: colonne, mensole, figure terminali, trabeazioni, frontoni, acroteri, statue; tuttociò loro si addossa. Nel maggiore altare, come nel pulpito, alle forme dell'arte, qualunque pur siano, sottentra la ricchezza de' marmi e di pietre rare e preziose, a profusione miracolosa.

Tuttavia, la parte più larga è rimasta alla pittura, quella a fresco; che invase tutte le vôlte, dalla porta

principale d'ingresso al fondo del coro, e che, nella combinazione architettonica della cupola, a partire dai pennacchi, ascende e copre ogni forma di parete, fino alla bocca del lanternino. Non è nè l'ordine, nè la misura, nè la grazia che vi prevalgono; bensì l'audacia, l'impeto, e tale una profusione di figure da stancare l'occhio anzi che allettarlo; più che altro, apparato scenico che nasconde il vuoto, — maledizione del tempo. Eppure tra i molti artisti del tempo che vi ebbero mano vi si contano il *Filippo Abbiati* e *Federico Bianchi*, genero e successore di *Giulio Cesare Procaccini*. Dei due uniti sono il coro, la vôlta della tribuna e la cupola; del secondo i pennacchi. Non accenniamo dippiù, bastando per farne chiaro il valore loro, senza lamentarci dei danni che mostrano.

Gli altari posseggono qualche opera meritevole di maggior considerazione:

alla seconda cappella a destra, « Sacra famiglia », tela di *Agostino Santagostini*: di lui sono pure i laterali;

alla terza, « l'Assunta », tela di *Camillo Procaccini*;

alla quarta, dicontro alla porta minore; sull'altare « la Natività », tela del *Camillo Procaccini* suddetto: ai lati, a fresco, « l'adorazione dei Magi, la B. Vergine con S. Antonio di Padova e S. Antonio eremita, il martirio di S. Barbara, e i Ss. Ambrogio e Dionisio », di *Guglielmo Caccia* detto il *Moncalvo*.

Nel presbitero, ai fianchi dell'altar maggiore, due grandi tele del medesimo *Santagostini*, con storie tratte dalla vita del titolare: a destra, « quando ritorna la vita ad un morto »; a sinistra, « quando rovescia a terra gli altari degl'idoli »; tele grandiose, ma affatto decorative, ed ora ottenebrate dai pessimi metodi di dipingere allora in uso.

La cappella che segue, e trovasi dicontro alla porta minore di sinistra, venne per intero rifatta di pitture moderne nel 1850. Sull'altare vi posa una bella tela del giovane pittore *Cherubini Cornienti*, troppo immaturamente rapito alle arti nell'anno 1860. Essa raffigura in alto « la Vergine, davanti a cui piegasi genuflesso l'apostolo Paolo, mentre al basso S. Agostino e S. Carlo contemplano quella celeste visione ». Le pareti della cappella sono dipinte a fresco con istorie tratte dalla vita del B. Alessandro Sauli: gli esecutori ne furono: delle pareti, *Enrico Scuri*, e della vôlta, come dei pezzi staccati, *Antonio Guadagnini*; entrambi appartenenti alla scuola di Bergamo.

Nella cappella che segue, proseguendo il giro della chiesa, di *Daniele Crespi* è « la decollazione di S. Giovanni Battista ».

Le finestre principali sono decorate da vetri coloriti, usciti dalla officina dei fratelli *Bertini*.

Nella sagrestia, sull'altare « un'Assunta con due santi », e nei laterali « l'Annunciazione », di *Antonio Campi*. Dicontro, sull'alto del muro, « i Magi ai piedi di Cristo fanciullo in grembo alla Vergine », attribuito a *Daniele Crespi*, qui imitatore senza ritegno di *Camillo Procaccini*. Fu recentemente pulito.

S. PROTASO

AD MONACHOS.

Chi prima di questa chiesa vide quella di S. Simpliciano conosce l'origine del soprannome che essa porta. Essa fu, dunque, il luogo donde mossero i Benedettini Cluniacensi, nell'VIII o IX secolo, per trasferirsi alla basilica anzidetta.

L'origine di essa conviene, pertanto, farla risalire ad epoca anteriore. Le leggende non hanno mancato di collocarvi la casa di devozione dei Ss. Gervaso e Protaso; la qual cosa ci respingerebbe col pensiero al IV secolo, senza, peraltro, che si abbia documento a comprovarlo. Basti, per noi, tenerla una delle più antiche fondazioni religiose della città. Essa rimase sotto la dipendenza dei Benedettini di S. Simpliciano fino allo scorso secolo.

Oggi, nulla serba dell'antico suo essere. È probabile che fosse un'angusta e mal ventilata basilica, costrutta in mezzo alle case nel centro della città, come lo è adesso ancora; a cui volendo l'arcivescovo Carlo Borromeo recar ordine, la fece trasformare, per mezzo di *Pellegrino Tibaldi*, in un'ampia sala rettangolare, con uno sfondato centrale, ove collocò il maggior altare. Il cugino suo successore le aggiunse un pronao, e, così, ci si presenta tuttora coll'aspetto di una chiesa del principio del secolo XVII. Anche i lavori d'arte che raccoglie portano le medesime impronte; benchè non siano da collocarsi fra i più scadenti. La chiesa ebbe da ultimo (1831)

un ristauro decorativo, che le tolse quell'avanzo di carattere religioso di cui era suscettibile il XVI secolo.

Il vestibolo chiuso da inferriate che precede la chiesa fu opera condotta per ordinazione del cardinale Federico Borromeo, al principio del sec. XVII. Se vedesi ancora qualche impronta del *Pellegrini* nelle finestre laterali, al piano di terra, il portico e la facciata sembrano già d'uno scolaro del *Ricchini*.

L'interno, come dicemmo, ha l'aspetto d'una grande sala, ristaurata, come fu, al tempo nostro, a modo di case private, da stuccatori e pittori di decorazione. Quanto poteva esservi ancora del *Pellegrini* ha loro ceduto il posto. Non sono rimasti che gli altari, tre per lato; ma anche questi di tempi diversi, con tele del secolo XVII; come del medesimo tempo vanno decorate le riquadrature della vôlta con pitture a fresco del maggiore dei fratelli *Rovere, Gio. Mauro*, qui assai castigato ancora a fronte delle successive opere e di quelle de' fratelli, detti tutti i *Fiammenghini*.

Qualche quadro d'altare merita considerazioue, benchè del tempo accennato:

al secondo, a destra, di *Carlo Francesco Nuvolone*, detto il *Panfilo*, la tela raffigurante « l'educazione della Vergine davanti a S. Anna e tra i Ss. Gioachino e Zaccaria »;

dicontro, a sinistra, del *Crespi* detto il *Cerano*, « Gesù crocefisso, fra due apostoli »;

nella prima cappella, a sinistra, tutta adorna di egregi lavori, di *Daniele Crespi*, e del suo miglior tempo: fu dedicata da Domenico Canobbio, nel 1623, al Precursore: tutti i dipinti, quindi, ad esso lui si riferiscono. Sull'altare, tela ad olio, « la predicazione di esso davanti alle turbe »: sotto, similmente, « Cristo cadavere », figura nuda, fieramente modellata: ai lati della tela condotti a fresco, le figure grandi di « S. Bartolomeo e S. Giacomo Maggiore »: sulle pareti fiancheggianti la cappella, a sinistra, « S. Giovanni che addita il Redentore »: dicontro, « l'Angelo Custode »: sopra i pilastri e lungo la vôlta dell'arcatura della cappella, altre pitture del medesimo *Crespi*, che si seguono entro inquadrature rettangolari; a quelle mediane appartengono due teste, « i Ss. Stefano ed Ambrogio », magistralmente pennelleggiate; le quali dimostrano a quale sovrana potenza era giunto questo artista nella difficile arte del fresco, a poco meno di trentatrè anni: gli altri riquadri contengono « angioletti volanti colle vesti e cogli emblemi del santo ». Alcuni di essi appariscono rifatti, altri ristaurati.

Di rifatto havvi pure la grande lunetta sull'altare, « la decapitazione del santo ». È opera di quel *Carlo Bellosio* che, a più d'un aspetto, recava in seno il senso d'arte del *Crespi*, ed era ben degno di sottentrargli: fu da lui condotta a fresco, intorno al 1830, nell'occasione dell'ultimo ristauro, quando toccava appena il trentesimosecondo anno d'età.

S. ANTONIO

ABATE.

L'ordine degli Antoniani, antico in Milano, aveva in origine unito alla casa religiosa uno spedale: non se ne ha memoria, però, prima del XV secolo, se non quando si vedono l'abate (1420) e i precettori prendere parte attiva ai pubblici affari. Fra questi fu un Filippo de' Provani, precettore della medesima casa, che appare (1426-1427) ambasciatore o aggregato alle ambasciate che venivano inviate intorno, da Filippo Maria, nella sua contesa coi Veneziani capitanati dal Carmagnola. Ciò fa testimoninaza del credito dell'ordine, quindi dei favori ond'era ricolmo. Istituito il grande ospedale da Francesco Sforza (1456), anche l'ospizio degli Antoniani vi fu trasfuso. Egli è di questo tempo che crediamo avvenuta la riforma architettonica della loro chiesa per concorso privato, di cui ci rimane il solo campanile, il quale, secondo alcune memorie, portava intorno alla base le insegne gentilizie de' benefattori, come li portava una colonna figurata a tabernacolo, di stile acuto, dataci dal Giulini, nelle sue Memorie; la quale, tolta dal luogo nel 1777 per allargarvi la via, trovasi ora nel giardino del castello di Belgiojoso. È lavoro eletto uscito dagli artefici del Duomo, con figure che stimiamo di *Jacopino da Tradate*, o de' suoi allievi.

Passata la casa in commenda, come solevasi quando venivano manco i monaci, o si volevano soppressi, rimase così per alcun tempo, finchè l'arcivescovo Carlo

Borromeo assegnò (1576) case e rendita al nuovo ordine dei Teatini. Da costoro ripete adunque la chiesa la sua costruzione interna (1630-1632); non l'esterno, perchè rimasto nudo fino al 1832, gli fu fatta allora quella facciata che vediamo, con disegno dell'architetto *Giuseppe Tazzini*.

Detto che, all'infuori del campanile, nulla rimase dell'arte anteriore alla ricostruzione della chiesa per opera dei Teatini, basta all'artista per comprendere ch'egli non deve attendersi che ad opere del secolo XVII o posteriori; e con ciò senza più lo introduciamo nella chiesa.

La nuova facciata non promette quello che la chiesa offre tuttavia. Ci sentiamo, entro di essa, trasportati in pieno secolo XVII. Il suo ristauratore o, per meglio dire, il suo costruttore del 1630, fu quel *Francesco Maria Ricchini* che più volte incontrammo ed incontreremo sul nostro cammino. L'abuso degli stucchi ad alto rilievo, specialmente di putti, lungo il fregio che ricinge la chiesa, tocca al mostruoso. Oggi, in parte, si mostrano guasti: e le numerose dorature sono scomparse. La chiesa non ha che una sola nave, lievemente allargata davanti al presbitero per modo da formar croce. Il piede di croce conta sei sfondi d'arcata, di cui quattro soli accomodati ad altari, sicchè, aggiunti quelli ai bracci, hannosi sei altari, senza il maggiore. La vôlta della chiesa ribocca di pitture; vi è principalmente raffigurata « l'Esaltazione della croce ». Incominciatone il lavoro da *Giovanni Carlone*, da Genova, fu terminato dal fratello *Gio. Battista*.

Le tele dipinte sugli altari e nei loro fianchi sono molte e non del tutto mediocri; c'è quasi una galleria completa dei nostri migliori seicentisti; ne ricordiamo quelle cui può interessarsi l'artista:

primo sfondato, a destra, « una Vergine che schiaccia la testa al serpente », di *Ambrogio Figino;*

primo altare, « S. Andrea Avellino », di *Francesco del Cairo*;

secondo, nel fianco interno di sinistra, « la B. Vergine col figlio tra i Ss. Caterina e Paolo apostolo »; opera bellissima di *Bernardino Campi*;

grande cappella del tramezzo, a destra, « l'Ascensione di Cristo », di *Giovan Battista Trotti* detto il *Molossi*; nei laterali, fuori di essa, « la natività ed i Magi a' piedi del neonato », di *Pietro Mazzucchelli*;

grande cappella, dicontro a quest'ultima, « l'andata di Cristo al Calvario », data per opera di *Jacopo Palma* il giovane; del che dubitiamo: nei laterali, « Cristo all'orto » e « Cristo catturato », del *Mazzucchelli* suddetto;

nella seguente, verso la porta, « l'Annunciata », di *Giulio Cesare Procaccino*; del medesimo le pitture delle pareti e della vôlta;

di *Gio. Battista Crespi* detto il *Cerano*, « il S. Gaetano »; nella cappella seguente:

ultimo arco, « il S. Carlo recante la croce », di *Fede Gallizia*.

Al lato manco della chiesa stava la Casa degli Antoniani, di cui furono eredi i Teatini. Oggi è tenuta dagli uffici della Pretura Urbana, e dell'antico non restano che i due cortili. Bastano questi, però, ad attestare l'antico splendore di terre cot-

TORRE DI S. ANTONIO.

te, il secondo particolarmente, di cui andavano decorati, sebbene queste veggansi oggi guaste, mutile e inzaffardate dai replicati strati del bianco di calce. Appartengono, a quanto si può giudicarne, al momento in cui quest'arte stava per toccare all'eccesso, vale a dire nei primi vent'anni del XVI secolo.

Ben diverso è il carattere del cam-

panile. Esso rappresenta ancora l'arte delle terre cotte, allorchè si giovava del semplice mattone. Questo campanile non può vedersi che uscendo dalla chiesa verso la sua parte posteriore: ha un cono cestile colla cima sormontata dal greco *tau*, insegna degli Eremitani di S. Antonio. Le aperture dell'edicola per le campane sono ad arco acuto; poche ma ben rinterzate frangie di archetti ne compiono le cornici, e l'uso degli smalti di calce per dar risalto alle terre cotte vi tocca la maggior abbondanza.

S. MARIA
DELLA VITTORIA.

Questa pure fu una delle minori chiese che si trovavano unite ad istituzioni di claustrate ond'era ingombro ogni angolo della città al principio dello scorso secolo. Le Domenicane, che la tenevano, erano successe, nella casa vicina, ad una congregazione di Umiliate, ivi esistenti fino dal XIV secolo. La chiesa, però, venne eretta dalle fondamenta intorno all'anno 1670, e fatta ricca di opere d'arte e di dorature dal cardinale Luigi Omodeo, che vi aveva, a superiora del monastero, una sorella di nome Eleonora. Il cardinale colse, così, l'occasione per farne la cappella funeraria della famiglia, ponendo un ricordo ai quattro fratelli Gian Giacomo, Agostino, Francesco e Gian Battista.

Si contesta intorno all'architetto; ma crediamo non valga il pensiero di farne indagini. Affidandoci, almeno in ciò, al contemporaneo Torre, sarebbe un romano *Gian Battista Paggi*. Del resto, l'arte che vi ha posto, non può essere che quella dell'ultimo quarto del secolo XVII.

La fronte è rimasta nello stadio del semplice ammattonato. Nell'interno, presenta un quadrato che si eleva a forma di grande arco per lato. Quello di fronte, come quelli dei lati, s'insenano per far posto agli altari. In cia

scun angolo v'ha appostato un monumento di marmo nero a forma di obelisco, e sono quelli a memoria dei fratelli del patrono cardinal Omodeo; il quale, avendo sede a Roma, le opere d'arte ivi innestate quasi tutte vennero di colà. Così, i getti delle medaglie di bronzo nei monumenti si dicono usciti dalla scuola del *Bernini*, e ne hanno l'aspetto: così le tele dipinte sugli altari laterali, che, puramente a rispetto della storia, nominiamo; e sono:

a destra: « S. Carlo che comunica gli appestati », di *Giacinto Brandi*, romano:

dicontro, « S. Pietro liberato dai ceppi », di un *Giovanni Ghisolfi*, dimorante a Roma.

Anche l'altar maggiore possedeva una « Vergine assunta » inviata da Roma: era di *Salvator Rosa*, e venne, nel 1796, tolta dai Commissari di Francia e non restituita. Vi ha nel momento un simulacro della Vergine delle Vittorie che esiste a Parigi nella chiesa del medesimo titolo:

ai lati due tele della Pinacoteca, un' « Assunta », del *Mazzucchelli* detto il *Morazzone*, ed una « Pentecoste », di *Camillo Procaccini*, in sostituzione di due altre tele, che veggonsi nella Pinacoteca medesima.

S. GIUSEPPE.

Si reputa questa piccola chiesa il capolavoro dell'architetto *Francesco Maria Ricchini*. Essa fu, infatti, una creazione degli anni suoi migliori: venne cominciata, verso il 1607, ma non ebbe termine che più tardi, dopo il 1630.

Impertanto ha tutte le qualità e tutti i difetti dell'autore e del suo tempo: soltanto un certo equilibrio, anzi una proporzionalità armonica del tutto colle parti e di queste tra loro, le è bastato ad assicurarle cotesto vanto, onde merita certamente l'attenzione di coloro che studiano i tratti caratteristici dell'arte anche di un momento infelice.

La chiesa consiste di un ottagono coperto a tetto: la facciata tiene il carattere di cosa applicata ed estranea all'organismo. Questa si eleva quanto la chiesa, benchè lasci vedere il girare del corpo centrale dietro la sua superficie piana. Si comparte in due ordini, divisi da trabeazioni orizzontali sostenute da colonne a mezzo innestate nella pa-

rete. il carattere delle colonne pel piano inferiore è un jonico spurio, come un corinzio, non meno bastardo, si vede apposto a quelle del piano superiore: essa finisce in una fronte a cuspide ottusa, con acroteri ai lati inferiori. Ciò che turba il senso estetico è un accavallarsi ripetuto di timpani a pioventi rettilinei, curvilinei, spezzati, terminanti a spirale.

Le statue delle quattro nicchie, « S. Pietro e S. Paolo » al piano inferiore, i due « S. Giovanni, il precursore, e l'Evangelista, » al superiore sono opera del tempo nostro, intorno al 1834, come lo è il bassorilievo rettangolare sull'unica porta, colla « Sacra famiglia », dello scultore *L. Scorzini*.

Nell'interno della chiesa, l'ottagono esteriore prende l'aspetto d'un quadrato dagli angoli mozzi, che finisce a cupola: a ciascun angolo due alte colonne di granito liscio sostengono i grandi archi su cui s'appoggia la cupola medesima: nell'intercolonnio angolare sono nicchie e balconi. L'armonia interiore è mantenuta abbastanza; farraginosa e gonfia però, come all'esterno. La mancanza di getto unico nella composizione si ravvisa nello spazio quadrato a crociera, mal congiunto al lato dell'ottagono dicontro all'ingresso; conseguenza del tempo, che si stillava la mente intorno al paradossale più che al semplice e al vero.

Dei cinque altari allogati nell'ottagono e nella sua appendice, il maggiore, uno strano composto di statue contorte, di marmi colorati e di bronzi ricciuti, attesta il pessimo dei tempi dell'arte e non ha diritto ad uno sguardo d'artista. Gli altri altari hanno tele posteriori alla fabbrica della chiesa, che è come dire della decadenza, ma su cui lo sguardo può arrestarsi.

Al primo di destra, una grande tela di *Giulio Cesare Procaccini*, « la morte di S. Giuseppe »;

dicontro una tela di eguale vastità di *Melchiorre Gherardini*, « lo sposalizio della B. Vergine », nella quale l'autore si propose, non senza buon risultamento, d'imitare il *Cerano*.

Sugli altri altari, due minori tele del *Lanzani*, a destra, « una Santa famiglia »: del *Montalto*, a sinistra, « un S. Giovanni Battista predicante »

S. MARIA

ALLA PORTA.

La qualificazione aggiunta al nome proprio della chiesa dice abbastanza in quale postura si trovasse rispetto alla topografia antica della città. Diffatti, al vicino crocicchio, nell'incontro della via che prende il titolo dalla chiesa, col corso di Porta Magenta, si aveva la Porta Vercellina (per Vercelli), di traverso

al giro delle mura romane. Le memorie della chiesa toccano al XII secolo: nulla, però, di quanto si vede reca traccia di quel tempo, perocchè essendo stata rifabbricata alla metà del secolo XVII, se ne rivolse l'asse in direzione ortogonale dell'antico, per darle aspetto principale verso la maggior via. L'architetto primo della costruzione del 1652 fu *Francesco Maria Ricchini*, ma non fu terminata da lui, rapito da morte nel corso dell'opera, sibbene da *Carlo Castelli*. Il coro fu allungato verso il fondo, nel 1849.

La chiesa non offre grandi opere d'arte: tuttavia vi conduciamo il lettore, perchè non sia defraudato della cognizione di cose benchè secondarie.

Opera principale del *Castelli* è la facciata, grave di colonne, di frontispizi, di finestre, di nicchie, di statue e di cartelle, senza riposi di sorta; essa attesta il progressivo decadimento non che dell'arte, del senso comune.

All'interno una sola nave; ma la medesima complicazione quale all'esterno: un succedersi d'arcature e di aperture ineguali. Quattro gli altari; uno per lato. Le smancerie del barocchismo vi si sono data festa senza ritegno. Le statue e dipinti degli altari si associano in egual misura alla parte architettonica, onde non è il caso di citar nomi: basti per tutti quello dell'architetto, l'ispiratore principale di questa matassa infelice. Nella parte superiore della chiesa, dove s'apre il quadrato che precede il maggior altare e si regge la cupola, meglio si riconosce lo stile di *Francesco Maria Ricchini:* v'ha più unità di concetto, maggior larghezza di piani, e quel suo carattere gonfio, ma non insipido.

Il coro e la sua vôlta nell'occasione delle modificazioni recate loro, come fu accennato, furono dipinti dall'artista *Angelo Colla*. Per quanto abile ne sia stata l'opera, lo stile del *Ricchini* è, per natura sua, uno di quelli che mal sopportano pitture di sorta all'infuori di larghe e severe tinteggiature.

L'attigua chiesuola della B. V. venne, come la principale, architettata dal *Ricchini* e terminata con eguale, per non dire peggiore, risultamento dal *Castelli*.

L'altare ha una buona tavola rappresentante « la Vergine Assunta al cospetto degli Apostoli genuflessi e meravigliati », imitazione del bellissimo dipinto a fresco del *Luini* alla chiesa del Monastero Maggiore.

Al fianco destro, « una deposizione di Cristo nel sepolcro », tavola attribuita a *Calisto Piazza* da Lodi: e certamente della sua prima maniera. Fu tolta dalla chiesa del Monastero Maggiore, e mostrasi assai guasta.

Nella sagrestia, grande tavola, in cui è raffigurata « la predicazione di

S. Paolo », senza nome nè data. È attribuita a *Gio. Paolo Lomazzo:* qualora ciò fosse, qui, si mostrerebbe un ardente imitatore di *Calisto Piazza* da Lodi e della sua maniera Tizianesca, ciò che non fu mai. Fu questa tavola qui portata dalla chiesa sussidiaria suddetta.

S. SEPOLCRO.

Chiesa antichissima, come già lo accenna il titolo, e lo dimostrano i due campanili di struttura lombarda, presso alla facciata: ma essi, nella postura fuor di regola in cui sono, attestano altresì che la chiesa ebbe a subire non lievi alterazioni. I fatti corrispondono agli indizi.

Fondata sotto l'invocazione della Trinità, nel 1030, da un cittadino, Benedetto Rozone da Cortesella, maestro di zecca, allora esistente in coteste vicinanze; riformata alla fine del medesimo secolo durante il grande fervore delle Crociate, a similitudine della chiesa del sepolcro di Cristo, e benedetta, nel medesimo tempo, dall'arcivescovo Anselmo IV, ebbe il titolo che tuttodì conserva. Anche la costruzione mantennesi, giusta l'antica forma, fino alla seconda metà del secolo XVI; alla quale epoca, data alla prepositura della Congregazione ecclesiastica degli Oblati, creazione dell'arcivescovo Carlo Borromeo, cominciarono per essa quelle piccole modificazioni che mutano la faccia di un edifizio. Ma le alterazioni maggiori vennero recate dal cugino cardinale Federico, nei primi anni del secolo XVII, che vi tolse i matronei e innalzò le navi minori: finchè si giunse, ancora peggio, all'ibrido organismo attuale, che fu quello degli anni 1717 e 1718; nel qual mentre, fra le molte manomissioni, insieme a pitture vetuste di chiaroscuro cancel-

late, fu distrutta l'antica facciata, onde allungare alquanto la chiesa da questo lato, lasciando, così, spostate, e, in parte, rifatte le torri. Per buona ventura fu salvo un monumento prezioso per l'arte, la pittura murale, da tutti gli storici confessata di *Bartolomeo Suardi* detto il *Bramantino*, che era sul timpano semicircolare della vecchia porta; e che ci giunse salva, forse, per la puerile ammirazione dei contemporanei, chè il Cristo morto, rappresentato in iscorto, girava secondo la visuale dell'osservatore.

Come si vede, adunque, non è la chiesa che un'amalgama edilizia di tre o quattro tempi che si contrastano: le torri, del secolo XII; la fronte, del XVIII; l'interno, del XVII; la cripta, ancora dell'origine, il principio del XI secolo.

Sull'unica porta, verso la piazza, sta la pittura murale sopra accennata: ne fu trasportato il muro istesso dal timpano della porta antica e qui collocato nella goffa incorniciatura del tempo (1718), e, peggio ancora, tenuta sotto vetri, onde riesce poco men che invisibile. Veduta da vicino e senza ingombri, come ebbe agio chi scrive, mentre porge i segni d'una maniera secca nei contorni, modellata con poca risoluzione, coi panni accartocciati, mostra, per altro, l'arte di mettere i lumi e il tinteggiare di panni della successiva sua maniera, giunta a maturità. Questo caposaldo dell'arte del *Suardi* è importante onde stabilirne il punto di partenza, e l'errore cui può aver dato luogo di altri Bramantini diversi da lui. Il « Cristo in iscorto, in grembo alla Madre, è tenuto in mezzo da un S. Giovanni e dalla Maddalena »; composizione rituale nella seconda metà del secolo XV, cui crediamo si debba riferire.

L'interno della chiesa non dissimula la manomissione sofferta. Appena varcato l'ingresso, ci troviamo sotto una bassa vôlta, preliminare alla triplice nave; lo che farebbe supporre che la chiesa prima del 1717 avesse un nartece esterno che le venne aggregato. Il carattere del passaggio successivo, infardato dagli stucchi del *Ricchini*, è quello della basilica lombarda a loggie e coperta da tetto.

Del resto, poche pitture, e tutte ad ogni modo, posteriori alla cessione della chiesa ai sacerdoti Oblati.

Nella prima cappella, a destra, di *Carlo Francesco Panfilo* detto il *Nuvolone*, tela colla « B. Vergine e il divin fanciullo tra i Ss. Ambrogio e Carlo »;

dicontro, a sinistra, sull'altare, altra tela dello stesso *Panfilo*, « la Vergine col putto, con S. Filippo Neri ed un angelo »;

sulla parete laterale della cappella, a destra, pittura a buon fresco, di *Carlo Bellosio*, condotta nell'anno 1838, « S. Filippo Neri presentato a S. Carlo da S. Felice, cappuccino ».

Nelle esedre, più innanzi, di fianco al maggior altare, e sul piano, al livello delle mense, veggonsi delle raf-

figurazioni plastiche di terra cotta tinteggiate di colori: a sinistra, « la lavanda dei piedi prima dell'ultima cena »; a destra, « Cristo flagellato, tra Caifas, che si lacera le vesti, e S. Pietro che lo rinnega ». Le dimensioni delle figure quanto natura in entrambe, sono un ultimo avanzo dell'arte viva dei *Caradosso*, per opera d'un plasmatore e, forse, d'un pittore manierista, infatuato dell'arte Michelangiolesca.

Nella sagrestia, diversi dipinti, fra cui un « Presepio », buona tavola del *Gianpetrino*: dippiù qualche tela della scuola dei *Procaccini*.

S. GIORGIO

AL PALAZZO.

Il suo titolo è collegato alla memoria di un palazzo esistente nelle sue vicinanze: esso dagli storici si fa risalire nientemeno che all'imperatore Trajano (98-117). Si parla pure di uniti bagni, e il nome di una vicina viottola, che da essi prende la radice, servì di argomento. Al troppo facile fantasticare aggiungeremo qualche cosa di più positivo. Nello sgombro dell'area davanti alla chiesa, nel 1865, furono trovati, dissodando le fondamenta delle case preesistenti, larghi pezzi d'un pavimento marmoreo tessellato, opera certamente lasciata dalla dominazione romana. Cotesti pezzi andarono in gran parte dispersi: i pochi salvi ebbero collocazione nel Museo Archeologico.

Al titolo fu pur trovato ragione da un palazzo che ivi presso, a sinistra, aveva fatto erigere Luchino Visconti (1292-1349): alcuni avanzi di stemmi e di finestre acute vi esistevano, infatti, nell'ultimo quarto del secolo XVII.

Intorno al tempo di cui parliamo, anche la chiesa serbava segni dell'antica sua origine. Le memorie ne

facevano risalire la fondazione all'VIII secolo; anzi, una fronte ancor nuda ed imperfetta portava immagini figurate, che gli scrittori contemporanei pareggiano a quelle che erano ai capitelli degli archi di Porta Romana. I ristauri dissennati dei due ultimi secoli, addossatisi gli uni agli altri, hanno cancellato ogni impronta.

Considerata dall'artista archeologo, l'architettura della chiesa, dopo le cose dette, non ha più attrattiva alcuna: essa porta le impronte del più insipido barocchismo, non meno all'esterno, rifatto nella seconda metà del secolo scorso, che all'interno, di cui il tramutamento attuale rimonta ad un secolo prima.

Ciò che havvi di salvo sono alcune pitture. Al primo altare a destra, si vede una grande tavola di *Gaudenzio Ferrari*, rappresentante « un S. Gerolamo nel deserto con un devoto inginocchiato alla destra di lui »: pittura robusta e grandiosa, del miglior tempo dell'artista, ma in istato di sfacelo.

Più oltre, al terzo altare, un gruppo di lavori di *Bernardino Luini*, certamente non de' più grandi, ma lampeggiante, qua e là, di bellezze incomparabili.

La disposizione costruttiva della cappella è delle più infelici: un arco aperto che s'addentra a forma d'imbuto: più in là, sul fondo della parete corrispondente, l'altare. Tanto questo, come la lunetta che gli sta sopra, come il vôlto e i fianchi in isbieco dell'arco sono adorni di dipinti di lui. Il dramma della passione di Cristo ne è il concetto cardinale: nel fianco dell'arco, a sinistra, « Cristo flagellato da due manigoldi »: dicontro, « Cristo mostrato per ludibrio al popolo in forme regali »: nella vôlta dell'arco in tre comparti « la crocefissione »: in quella del centro, a sinistra, « la Vergine svenuta nelle braccia delle sante donne »: a destra, « la sorte gettata sulla veste del Crocefisso »: nel fondo, entro la lunetta soprastante all'altare, ancora una volta, « Cristo coronato di spine e deriso da' suoi carnefici »: infine, a pala dell'altare medesimo, « Cristo fatto cadavere e deposto sulle ginocchia della Vergine ». È codest'ultima l'opera capitale della cappella: intorno alla scena straziante della madre palpitante sul figlio esanime, s'affollano un dieci o dodici figure, non tutte dell'egual merito, come lo sono quelle di sorprendente bellezza della Vergine, del Cristo e dell'apostolo Giovanni, ma tutte, però, della mano del grande artista, e ispirate ad una potenza d'affetto semplice e raro.

Se sul merito artistico di quest'opera complessiva è concesso un giudizio, oseremmo dire essere del suo periodo delle opere fortemente colorite; la vigoria del colore qui tocca al senso veneto. Vero è che il disegno non è sempre puro e fermo; cosa che la ci fa credere opera d'età innoltrata, ovvero alla presenza di ajuti assai meno esperti del consueto. I tipi dei volti sono pur sempre i suoi, e rimangono unici e senza riscontro nella pittura. Re-

sta, inoltre, da avvertire che, ad eccezione del dipinto alla vôlta dell'arco, il quale è a fresco, gli altri quattro sono condotti sopra tavola.

Sulla porta della canonica, piccolo bassorilievo di « S. Giorgio a cavallo », coll'iscrizione: MCCCVIII DOMS ANTONIUS DE COMITJS MONICUS SCI GEORGII M; per null'altro pregevole che come testimonio dell'arte del tempo.

S. GIOVANNI
ALLE CASE ROTTE.

Il titolo proprio di questa piccola chiesa è quello di S. Giovanni decollato: questo titolo si connette ad una confraternita mezzo religiosa e mezzo laica, più volte riformata, che qui erasi dato ritrovo ed assunto il debito d'assistere i condannati a morte; necessità sociale in altri tempi, in cui ne era così comune lo spettacolo, e senza resto alcuno di quei sensi d'umanità che possono temperare il triste fatto. All'incontro, l'aggiunto volgare: *alle case rotte*, che è quello tuttora serbato, prende ragione più antica, dal luogo dove sorge; poichè qui erano le case e le castella delle famiglie dei della Torre, gettate a terra nel 1311, colla perpetua rovina della loro schiatta. Secondo gli scrittori contemporanei, le case loro si estendevano tutte intorno sull'isolato di fabbriche, dal teatro della Scala alla via Romagnosi. La chiesa fu edificata su queste rovine ottant'anni dopo (1390), e convien credere che perdurassero ancora per darle il contrassegno.

La chiesa di quel primo tempo, di laterizio, ad arco acuto e da tavole coperto il tetto, si ricorda appena. Essa fu rifabbricata dalle fondamenta verso il mezzo del secolo XVII col disegno di *Francesco M. Ricchini*, ma terminata, forse per la sua morte, dal figlio *Domenico*.

Questa data e gli autori non sono fatti per raccomandare l'opera all'artista. Nondimanco vi è in essa qualche cosa di caratteristico, specialmente nella pittura decorativa interna, condottavi al principio del secolo successivo, per modo da non esitare ad accennarla al visitatore.

L'esterno non ha aspetto di chiesa. Un triplice arco chiuso da inferriate a rami contorti, a ricci, lo chiude e vi forma quasi un pronao. Lo stile del vecchio *Ricchini* s'intravvede nelle macchinose mensole delle serraglie che loro stanno sopra. Più in alto, la facciata tiene forma d'abitazione privata; le finestre corrispondono ad una sala capitolare o oratorio dell'antica confraternita, e mancano affatto di quell'energia di modanatura e di risalti tanto da sembrare facile vedervi l'intervento del figlio.

L'interno della chiesa tiene forma icnografica d'un ellisse ritagliata ad ottagono, cui si appicca, al lato dicontro all'ingresso principale, uno spazio quadrangolare per collocarvi il maggior altare. I soliti pilastri in giro, secondo lo stile jonico del tempo, ne formano l'organismo principale: fra essi, si aprono i due altari, uno per ogni lato maggiore, con piccole cantorie, a foggia di balconi, sui fianchi e con altre maggiori nei lati brevi. È un miscuglio di sacro e di profano. Tutto quanto, per altro, ha nesso colla parte edilizia, non lascia di portare ancora l'impronta del migliore dei *Ricchini*. Gli altari e la generale decorazione pittorica della chiesa, invece, quella d'un mezzo secolo dopo, s'improntano d'un carattere senza nerbo e di una grazia svenevole e sdilinquita.

Alla pittura a fresco onde sono coperte le vôlte e le pareti, malgrado la mirabile disinvoltura e maestria di condotta, meglio s'addicono coteste espressioni. La grande medaglia della vôlta maggiore di *Pietro Gilardi*, anche senza i guasti sofferti, è una macchia variopinta, luminosa, ma incomprensibile come soggetto: così voleva il tempo, purchè si raggiungesse l'abbarbaglio d'un cielo aperto. La medaglia sull'altar maggiore di *Giovanni Battista Sassi*, di una mano meno agile, ma di un organo visivo meno viziato agli effetti convenzionali, rappresenta almeno cosa che si comprende, « una gloria d'Angeli ».

Il resto della vôlta maggiore dipinse di forme, che vorrebbero essere architettoniche, *Giuseppe Antonio Castelli*, da Monza. Al tempo suo, nei primi trent'anni del secolo XVIII, era contato tra i celebri: nè alcuno s'attenterebbe oggi neppure di negargli un certo gusto della forma e del colore, una mano felice; ma come accettare coteste finte costruzioni convulse, sospese, senza ragione alcuna d'essere, e portanti figure e fiori che vorrebbero avere aspetto di realtà? Eppure accolsero l'applauso quasi d'un intero secolo.

Le pareti verticali della chiesa sono dipinte secondo i medesimi principii, ma da artisti meno abili; il *Sassi* nominato per le figure, e pei bassorilievi a finti cammei l'*Jacopo* da Lecco, e *Giacomo Castelli*, ajuti del *Giuseppe Antonio*.

Le pareti e gli altari possedevano altre volte opere di buon pennello, sebbene del secolo XVII, fra le quali una pala d'altare di *Salvator Rosa*, « le anime purganti ». Prima, furono tolte quelle delle pareti; poi, quest'ultima, nel 1796, presa dai commissari francesi, credendola opera di *Guercino da Cento:* restituita, trovasi oggi nella Pinacoteca di Brera. — Non rimangono che i quadri ai due altari: in quello a destra, « il martirio del Titolare », di *Francesco Del Cairo*; e all'opposto, « una B. Vergine col figlio in grembo e ai piedi in ginocchio un S. Francesco », tela buona, luminosa di *Federico Bianchi.*

S. CARLO.

Con questa chiesa, noi entriamo nel campo della moderna arte ecclesiastica.

Il terreno sul quale si allarga la sua piazza, non vasta certamente, ma certamente ornata e maestosa per quel peribolo colonnato dalle forme classiche che la circonda, arrivò fin oltre il primo terzo del presente secolo occupato da una chiesa d'una sol nave, in direzione parallela alla via, chiesa già rabberciata al principio di questo istesso secolo, e portante il nome di S. Maria dei Servi.

L'ordine dei Servi, o di S. Maria del Sacco, qui prese stanza, infatti, favorito dalla famiglia Mozzanica al cadere del XIII secolo, e vi si mantenne fino alle soppressioni della Repubblica Cisalpina, nel 1799. Rimasta parrocchia, ebbe a capo di essa il sacerdote Giacinto Amati, fratello a *Carlo Amati*, professore di architettura presso l'Accademia di belle arti; uomo ricco di dottrina, amantissimo dell'arte, sebbene tutto devoto per quella Vitruviana e pei suoi precetti, come poteva esserlo chi educavasi all'architettura nell'ultimo decennio dello scorso secolo. Fu dal connubio dell'operosità, tuttochè d'ordine diverso, dei due fra-

telli, dalla loro buona intelligenza che può dirsi nato cotesto tempio.

Il primo pensiero della costruzione si ebbe nel 1828. Lungamente agitato il progetto, si giunse ai fatti: nel 1836, si poneva la prima pietra e la chiesa avevasi compita e dedicata, come leggesi sul frontone, nel 1847.

Se non l'ultima, è l'unica grande chiesa edificata nella città durante il declinante secolo. In mancanza d'altro, essa attesta l'artista essersi ispirato a idee nobili e grandiose, sebbene non contemporanee, e le mani degli artefici lombardi mantenere l'antica perizia di esecuzione.

La chiesa, costituita in forma circolare, è coperta d'una cupola emisferica, terminata da cupolino. L'atrio che precede l'ingresso si presenta a forma di ottastilo, e dai fianchi gli si aprono, piegando ad angolo retto, il peristilio che ricinge la quadrata piazza ond'è preceduto.

Lo stile n'è il noto corinzio romano di *Vitruvio:* i capitelli a foglie d'ulivo, ricchi al centro, perdono gl'intagli ai lati; le basi attiche non hanno plinto. Le colonne isolate e ravvicinate tra loro nelle proporzioni dell'ottastilo si numerano a trentasei e sono tutte in pezzo, alte metri 8,50, del granito rossigno di Baveno. La cupola si eleva da un alto tamburo circolare decorato di colonne impostate e da nicchie che attendono statue.

L'aspetto grandioso e severo è scemato dall'altezza delle case ai lati, con due piani d'abitazione sotto il portico, con tre sopra di esso, all'aperto la cupola è vinta dalla loro altezza.

L'interno mira a simulare il Panteon d'Agrippa; il quale non era se non l'avancorpo delle terme da lui edificate, combinazione maestosa e felice per una sala di riposo per bagni; infelice e ribelle alle necessità del tempio cristiano ogniqualvolta vi fu applicata nei tempi moderni. Qui, è un esempio dippiù. Non la regolare continuità dell'intercolonnio, ma un alternarsi di celle e di esedre che spezzano le simmetrie ed offendono la statica. Con ciò che l'altare maggiore di fronte all'ingresso, s'addentra in uno sfondo [illegible] terminato ad abside.

Il piano superiore segue il movimento dell'inferiore e gl'intercolonnii, non che diversi, vanno alterati da finestre. Egli è da questo pseudo-tempio circolare superiore che si spicca la cupola, a lacunari descrescenti senza giungere alle imboccature dal cupolino terminale.

Le dimensioni non sono piccole; per citare le maggiori, il diametro della rotonda, da muro a muro, è di metri 32,30; l'altezza, dal pavimento del tempio alla bocca del cupolino, è di metri 36,00; l'insenamento dell'altar maggiore al fondo dell'emiciclo, me-

tri 20. L'amore alle grandi cose non era quello che mancasse.

Come la demolita chiesa nulla possedeva di grandi opere d'arte, così questa non poteva ereditare che ben poco; e, questo pure, in dissonanza col nuovo carattere dell'edificio. Più che altro non ci resta che citare:

primo altare, a destra: a pala di altare, bassorilievo in marmo, rappresentante « S. Francesco de' Paoli, cui dalle Suore di Carità sono presentati alcuni pargoli », dello scultore *Giovanni Pandiani* (1860);

secondo: cassa in cui sono i resti del B. Angelo Porro;

terzo: « la buona madre nel venerdì santo », gruppo di nove figure, opera in marmo dello scultore *Pompeo Marchesi*, commessagli intorno all'anno 1834 dall'imperatore d'Austria Francesco I, e inaugurato nel 1853. A spese di re Vittorio Emanuele II gli fu fatto un altare davanti. Sono accumulati in questo gruppo quasi vent'anni di lavoro e tutto l'ingegno dell'artista: il quale, però, si è smarrito in uno sforzo d'idealismo arduo e non conseguito dall'indole della sua educazione artistica;

all'altare maggiore la vôlta emisferica e i quattro pennacchi furono dipinti a fresco, nell'anno 1864, dal pittore *Angelo Inganni*, di Brescia. Nella prima raffigurò « l'apoteosi del santo arcivescovo, patrono del tempio »; nei secondi « i quattro Evangelisti ». Le statue dell'altare sono dello scultore *Giovanni Emanueli* (1865);

quarto (a sinistra): « la comunione di S. Luigi Gonzaga per mano di S. Carlo », gruppo marmoreo di quattro figure, invenzione del suddetto *Pompeo Marchesi*, collocato nel 1852;

sesto: battistero cappella, come le precedenti, priva d'opere d'arte. La finestra semicircolare in alto, colla « santa Triade », come quella dicontro, in cui è rappresentato « S. Carlo che comunica gli appestati », sono lavori di *Pietro Bagatti Valsecchi*, condotti sui disegni del pittore *Mauro Conconi*.

La sagrestia possiede qualche dipinto del XVI secolo.

S. EUFEMIA

Antiche leggende dicono qui fondata una chiesa con questo titolo, dal vescovo S. Senatore (472-475), della famiglia dei Settala, che volle esservi sepolto. La prima notizia certa della sua esistenza, però, appare da una carta dell'885. Gli avanzi icnografici non ci permettono, infatti, di risalire più indietro. Non dovette essere, però, una chiesa senza importanza, malgrado la sua ristrettezza, se diede il nome, prima, alla porta

delle mura romane che aprivasi dov'è ora la colonna di S. Elena, e, poscia, alla pusterla sulla vicina fossa interna della cerchia repubblicana.

Ancora, dinanzi il ristauro attuale, sotto una rifabbricazione del XV secolo, di cui principalmente erano alcune cappelle poligonali, e sotto la melma degli stucchi della fine del secolo XVII, ond'erano stati murati i pili e svisate le membrature, si intravvedevano le forme della vetusta basilica ad absidi, di cui sopravanzava la concavità centrale, a modo di quelle di S. Ambrogio e S. Eustorgio. Era uno strano accozzamento di cose, è vero, ma che almeno ci richiamava alle sue origini.

L'aspetto attuale è ben diverso dopo il ristauro del 1870 operatovi dall'architetto *Enrico Terzaghi*. Posto egli nella necessità di ampliare la chiesa pel cresciuto numero della popolazione parrocchiale, senza uscire dall'antico perimetro, lasciò integra la testa absidiale della chiesa e la prima crociera a vôlta sull'ingresso, sopprimendo i quattro campi intermedii e i tre pili per lato, elevando cotesto tratto con più alta vôlta a modo di nave unica, e cercando di concordare alla meglio il tutto con un ordine d'ornamentazione che contemperasse elementi così disparati come sono quelli quivi venuti ad incontrarsi, del IX e del XV secolo.

Noi qui non intendiamo con ciò interporre giudizio alcuno; avvertiremo soltanto che di questa combinazione non manca qualche esempio tra noi, ma che resta pur sempre il quesito se sia raccomandabile.

La fronte è ancora quella della fine del XVI secolo, preceduta da un tetrastilo: stile di *Martino Bassi*. Essa è destinata a scomparire, secondo il nuovo progetto di ricomposizione della chiesa. Il fianco è la parte recentemente eseguita, nel 1869, giusta lo stile architettonico delle terre cotte milanesi, come la cappella Brivio, a S. Eustorgio. Nell'ordine

adottato dall'architetto *Terzaghi*, si hanno finestre tonde al piano inferiore, e acute, tripartite nel timpano, al piano superiore: ben adatte smaltature di calce loro danno risalto.

L'interno è intero frutto della ricostruzione. La prima sezione della vecchia basilica è conservata, e funge le veci di nartece interiore. Segue la chiesa a forma di nave unica, compartita in due campi di crociera: ad ogni crociera corrispondono due spazi laterali per altari. Al presbitero è ripigliata la forma triplice della prima sezione. L'arco acuto s'inframette all'arco tondo nella fronte di queste sezioni. L'abside s'inarca a tutto sesto dietro l'arco acuto nel fondo del presbitero. Il materiale costruttivo, il mattone, s'alterna nudo con quello intonacato, onde risulta l'aspetto di fascie alterne bicolorate.

Piccola parte vi ha la pittura decorativa. Lavoro contemporaneo alle recenti operazioni sono le ornamentazioni policromatiche delle vôlte sovrastanti al presbitero, seguendo esempi del XIV secolo. La conca dell'abside ha pur ricevuto nell'occasione una pittura a fresco di *Agostino Caironi* rappresentante « il Buon Pastore circondato dalle mistiche dodici pecorelle », immaginato a ricordo del fondo delle basiliche latine dei primi secoli.

Del resto, nella parete laterale a destra, « la morte di S. Eufemia », tela di scuola veneta;

a sinistra, prima cappella, pittura a fresco, assai guasta, della scuola leonardesca, « lo sposalizio di S. Caterina, col donatario in vesti senatoriali »: inoltre, piccola tavola, copia libera del medesimo fresco;

terza cappella, altra pittura rappresentante « la Vergine col divin figlio tra i santi Giovanni Battista e Caterina », a sinistra, « S. Senatore e S. Eufemia », a destra, con angeli musicanti, inferiormente. Non può aversi dubbio sull'appartenere di essa a *Marco d'Oggiono*. Dipinta quest'opera sulla tavola, venne trasportata sulla tela e restaurata, intorno all'anno 1855, da *Alessandro Brison*.

S. MARIA
DI NAZARET.

Nuova chiesa costrutta, cinque anni sono, su fondamenta già esistenti, con disegno del pittore ed architetto *Natale Ferré*, di forma basilicale, a tre navi e a quattro arcate, con absidi piane e loggie superiori alle minori navi: lo stile è un misto di acuto e di lombardo: vi ha lusso di pitture e sculture decorative, condotte con molto gusto e intendimento.

Al maggior altare quattro grandi figure a fresco, « S. Anna, S. Elisabetta, S. Giovachino e S. Zaccaria », di *Agostino Caironi*, allusive alla genealogia della Vergine: sull'alto al medesimo altare una gloria della B. V., dipinto a fresco di *Luigi Sabatelli*: a tre de' quattro altari, in quello primo di destra, l' « Angelo custode », pala ad olio del medesimo *Sabatelli*; a sinistra, « le due pale di S. Giuseppe e del Redentore nel bosco degli ulivi », belle tele di *Raffaele Casnedi*: dello scultore *Giuseppe Antonini*, le fini corniciature degli altari e storiate ad intagli nella pietra gallina di Verona, e gli angeli al maggior altare.

APPENDICE

ALLE CHIESE.

Poichè ci è forza correre, vogliamo almanco passar oltre senza meritarci dal lettore l'appunto d'ignorare le altre chiese che si numerano nella città, e non son poche.

È, adunque, uno sguardo rapido che ci vorremmo concesso, persuasi che lo studioso non avrà molto a perderci.

Tra le più antiche vogliono avere la precedenza quelle di S. Babila e di S. Calimero: l'una, secondo taluni, la prima della città, sotto il titolo *ad Concilium sanctorum*; l'altra, che suona il nome greco d'uno dei primi nostri vescovi: entrambe con qualche segno della loro vetustà, ma rifatte, anzi contraffatte nei secoli XVI e XVII, e da architetti di tale levatura che hanno da sè stessi saputo condannarsi all'obblio.

Così, di S. Vittore al Teatro, che ricorda la mole romana del III secolo, di cui segna il posto: rifatta nel 1624, non ha pure il merito d'essere stata terminata.

Un'altra chiesa antica, e di cui il titolo ha desinenza lombarda, è quella di S. Maria Bertrade. I ristauri subìti intorno all'anno 1852 l'hanno messa

al disotto d'ogni critica. Non havvi esteriormente che una pietra figurata del XII secolo, in cui è raffigurata la processione della Vergine pura, qualificata col nome di *Idea*. Era la processione della Candelara che, dalla cattedrale a questa chiesa, soleva farsi annualmente, il 2 febbrajo.

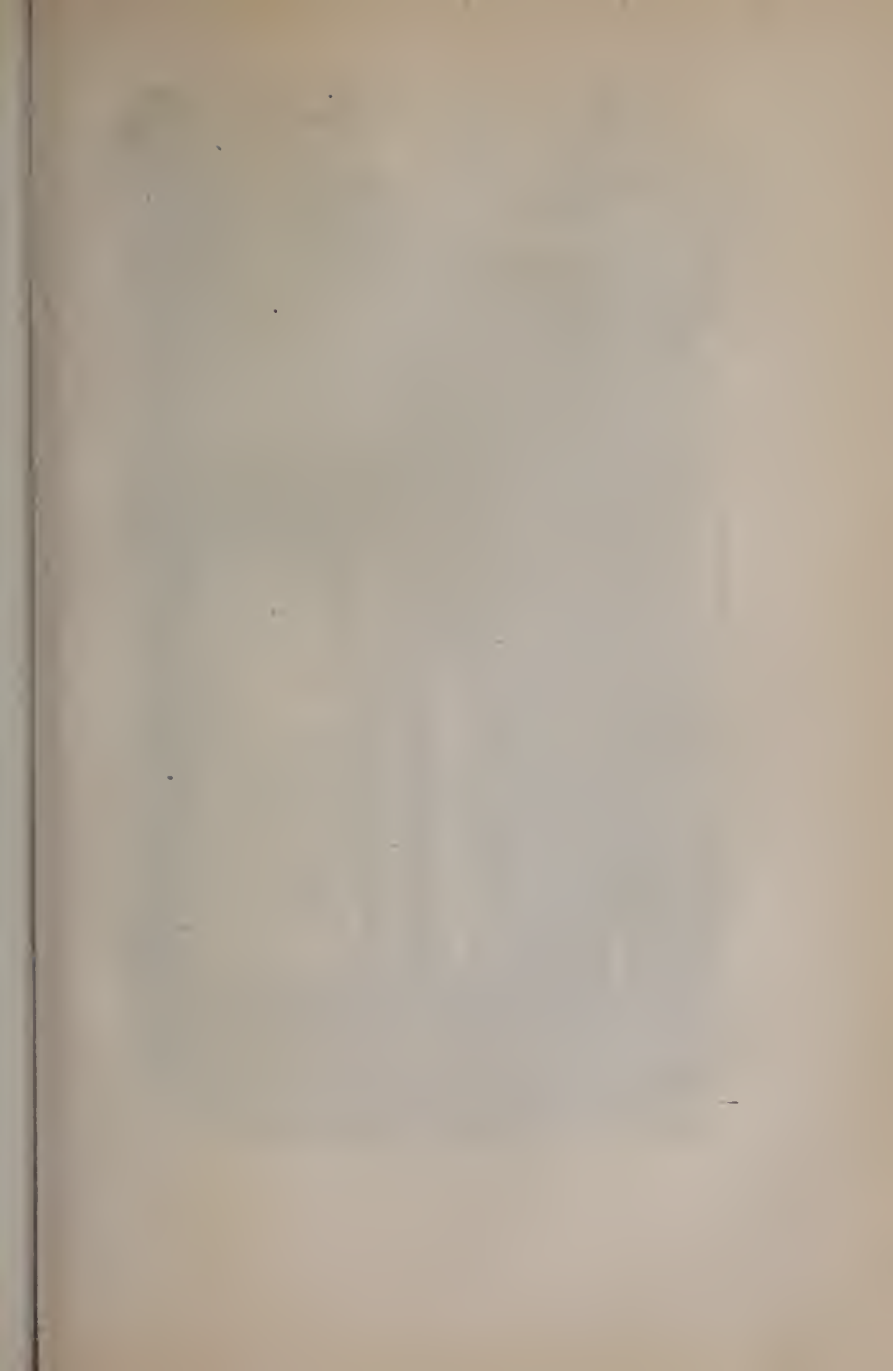
Alcuni piccoli dipinti non basterebbero per chiamare uno sguardo alla chiesa del Collegio della Guastalla. Altri ben migliori, nella chiesa di S. Maria della Consolazione al Castello, potrebbero avere ben diversa attrattiva. Ma sono opere o guaste o di un ordine di tempo men che mediocre.

Qualche dipinto abbastanza significante possiede la piccola chiesa di S. Vito al Pasquirolo; un *Panfilo* e due *Gherardini*: i quali dipinti, dove non avessero merito alcuno, loro spetta quello d'essere in accordo colla chiesa, riformata al tempo dei pittori medesimi, la metà del secolo XVII.

Si può trascorrere senza parole che accennino a cosa che sia, per le chiese di S. Maria di Camposanto, di S. Maria Segreta, di S. Maria della Visitazione, di S. Michele alla Chiusa e di S. Nazaro Pietrasanta, tutte rabberciate alla fine del XVII secolo, o, venendo giù, alla metà del successivo; periodo sventuratissimo, in cui l'arte non ebbe che artisti senza gusto e senza passione.

Quantunque di cotesto periodo di tempo, ci riescono meno uggiose le chiese di S. Francesco da Paola (1728), di S. Pietro Celestino e di S. Maria dei Crociferi (1728). Francamente barocche, convulsionarie nelle loro forme ondeggianti, irregolari, non possono almanco essere accusate dell'ipocrisia della castigatezza, in un tempo in cui le parrucche e i guardinfanti avevano assunto l'incariço di rappresentare

l'eterna bellezza del vero. Era una sfida, adunque, gittata al buon senso; ma almeno era qualche cosa.

Il tempio di S. Carlo e l'oratorio della casa di Nazaret, vedute nascere a' giorni nostri, ebbero a fermare più particolarmente l'attenzione dell'osservatore: è debito citare altre due chiese che appartengono allo scarso numero delle odierne, quelle di S. Maria di Loreto dei Fate-bene-fratelli presso S. Vittore al corpo (1847-48), e di S. Bartolomeo (1867). Sarà difficile spiegare ai nostri posteri, come, nel tempo del rinnovamento dell'architettura religiosa in Europa, da noi siasi persistito nel vecchio stampo semiromano, semicinquecentista, sempre anticristiano. In oggi, il quesito sarebbe agro da sciogliere. In entrambe le chiese, però, non manca qualche pittura su cui lo sguardo può arrestarsi.

PALAZZO DI BRERA.

ISTITUZIONI

Istituzioni Educative

BRERA

PALAZZO.

L'esistenza di questo palazzo si collega colla istituzione del famoso ordine religioso degli Umiliati in Lombardia. — La più comune opinione ne fa risalire l'origine alla prigionia di alcune famiglie milanesi in Alemagna, dove erano state deportate, come ribelli all'impero, sotto il dominio di Enrico II, il Santo (1002-1024). Vuolsi che colà facessero voto (1019), qualora raggiungessero il desiderato ritorno in patria, di dedicarsi per intero ad una vita di famiglia esemplare per lavoro e per osservanza delle pratiche religiose. Il ritorno avvenne, e il voto fu adempito. Il lavoro delle lane, che specialmente dovevano avere appreso in Germania, fu il principio intorno a cui,

dapprima, si rannodò la loro esistenza, indi la estensione e ricchezza loro, e con ciò la loro potenza e i loro vizi. Per oltre un secolo durò cotesta volontaria loro vita tutta ascosa e sommessa. Sentirono il bisogno di ordinarla; e colsero l'occasione della venuta di S. Bernardo a Milano (1134), per domandargli una regola: l'ebbero. Si hanno ragioni per credere che d'allora cominciasse quel titolo di Umiliati, rimembranza della cattività germanica e tipo del confermato loro spirito di vita. Fu, effettivamente, un ordine, ma laico: più tardi cominciò una vita semimonastica: i riuniti in comune, vivevano divisi per sessi. Finalmente, ne nacque l'ordine sacerdotale, che ebbe dignità e case claustrate. I tre ordini del medesimo istituto potevano così vivere contemporaneamente, tenersi collegati, sorreggersi in giusta armonia, coi prodotti del lanificio, il primo, l'infimo per grado ma il più antico; colle pubbliche funzioni del riscuotere le gabelle, del prestar denaro, il secondo; colla direzione suprema delle case e delle famiglie soggette, il terzo, il sacerdotale, di cui i capi avevano titolo di preposti e i loro conventi di canoniche.

Brera, l'antica *braida* o l'incolto agro estramurano, come infatti altro non era il luogo alla metà del secolo XII, teneva già nel suo spianato una casa del secondo ordine: anzi, in essa moriva (1159) il fondatore del terzo, il B. Giovanni da Meda. Chiusa la città entro il giro delle difese del 1171, e, poscia, dalle mura d'Azone, la casa di Brera venne assunta, nei primi anni del secolo XIII, all'onore d'una delle prime prepositure, con che ebbe chiesa, rifabbricata poi interamente nel 1362.

Soppresso, nel 1571, l'ordine degli Umiliati, la casa religiosa fu data, come voleva il costume del

tempo, in commenda, oggi si direbbe in amministrazione, ad un cardinale. Se non che, in breve, a proprio beneplacito ottenutala l'arcivescovo Carlo Borromeo, fece cumulo di diverse rendite, riversandovi anche parte delle proprie, per aver modo di istituirvi un Collegio di pubblico insegnamento, ponendolo sotto la direzione de' Gesuiti, ch'egli, pochi anni prima, aveva insediato a S. Fedele. La costituzione del Collegio avvenne nel 1572.

Com'è facile credere, l'edificio lasciato dagli Umiliati non aveva nè la forma, nè la estensione presente. La fabbrica della casa canonica arrestavasi ben più indietro dell'attuale, e stava, sulla linea della fronte della chiesa, dove ora s'apre il grand'arco onde ne viene luce al patrio Museo d'Archeologia. Occorreva un'intera ricostruzione: si cominciò, ma a rilento; malgrado la ricchezza della Compagnia, i mezzi scarseggiavano all'impresa; onde al principio del secolo XVII, concorse con lauta somma il Comune. Pure non ancor bastò, esausto com'era dalle fazioni militari di quel tempo: oltre il mezzo del secolo medesimo sopravvenne in soccorso il Collegio dei Giureconsulti, che vi riversò i fondi delle scuole Canobbiane, di cui era amministratore, e così l'opera potè, se non finita, essere grandemente innoltrata.

In cotesto moto operoso, toltane la chiesa, tutto fu rinnovato dalle fondamenta, sebbene in molta parte approfittando, probabilmente, delle fondazioni antiche. Quello che ce lo fa credere è un certo disordine nelle combinazioni icnografiche, ed insieme l'impronta originale e propria delle costruzioni gesuitiche, alte, nude, uniformi, con poche aperture, con murature da carcere cellulare, qualche cosa non che di rigido, di uggioso e di inesorabile; qualità ancora troppo evi-

denti nelle tre maggiori corti interne per non sentirsi davanti la confessione del sentimento dell'ordine. La manifestazione delle forme esteriori conviene, invece, cercarla nella maggior corte, quella che s'affaccia sull'ingresso principale, nella fronte verso la via che gira il palazzo per tre parti.

Non v'ha dubbio che la riforma dell'edificio degli Umiliati sia stato il primo studio ed il primo lavoro dei nuovi ospiti, cominciando appunto da quell'interno, di che dicemmo. La parte artistica venne più tardi, durante il pontificato del cardinale Federico Borromeo. *Francesco Maria Ricchini,* il grande architetto del tempo, ne ebbe l'incarico, e dobbiam credere prima dell'anno 1615. Ma le torbide vicende degli anni che lo seguirono e la luttuosa catastrofe del 1630 non erano fatte per sollecitare opere così grandiose; i soecorsi della città intanto venivano meno, e, come vuolsi in simili casi, il grande lavoro consisteva nel rotolare la pietra di Sisifo dei progetti e dei controprogetti. I disegni del *Ricchini*, di cui toccheremo più sotto, ce ne restano testimonio. Contuttociò, il suo lavoro non ottenne l'approvazione che nel 1651, quasi alla vigilia della sua morte; onde fu proseguito dopo il 1658, sotto la direzione di due de' più stimati architetti del tempo, il *Quadrio* ed il *Rossone*, cui erasi aggiunto il figlio del *Ricchini* medesimo *Gio. Domenico,* come depositario del concetto paterno. Diffatti, indipendentemente dalle memorie storiche, che ci dicono pienamente osservato l'originale concetto, lo si dedurrebbe dalla concordanza perfetta delle parti col tutto, in ogni punto dell'edificio, malgrado la lentezza con cui il lavoro procedeva, tanto che nel 1686 restava ancor molto da fare. Nè furono i Gesuiti stessi che ebbero la ventura di con-

durlo a fine. Seguendo le traccie delle parti esistenti, il piano superiore della fronte, verso la via di Brera, e tutto il fianco verso la piccola piazza, ebbero compimento tra il 1778 e il 1784 circa, durante la prima dominazione austriaca.

Gli studi grafici del *Ricchini*, che ancora in parte ci rimangono nei volumi municipali, ci rivelano la persistenza di volontà, il travaglio della mente per trovare modo di collocare la fronte principale dell'edificio, e quindi, l'ingresso del Collegio verso la piccola piazza, ora aperta di fianco. Gli era, certo, comandato questo sito dalla vicinanza della chiesa che aprivasi sul medesimo campo, e che i progetti ci mostrano si fosse anche nell'intendimento di chiudere intorno a modo d'un portico semplice, siccome quello di S. Maria presso S. Celso. Tutte queste idee non passarono in atto. Le due principali però, che s'incontrano fino dai primi segni icnografici, e che il fatto ha consacrato, sono la corte e la grande scalea a due diramazioni: l'una, quella, la vediamo trasformarsi talora quadrata, talora rettangolare, come rimase; l'altra cambia collocazione e segue il vario mutare dell'ingresso, passando per tutti i lati del quadrilatero. Sia comunque, questi due elementi appartengono al primo gitto dell'architetto.

Inutile parlare dello spirito artistico che presiedette alle forme della fabbrica. Noi abbiamo conosciuto già cotesto maggiore dei *Ricchini* nelle costruzioni delle chiese, dove era più libero, dove aveva maggior campo per sfoggiare il suo fantasticare, ricco, grandioso, ma sovraccarico sempre, spesso gonfio, non di rado paradossale. Questa è opera de' suoi vecchi giorni; tuttavia sia il ritegno che trovò nella Compagnia, sia l'indole semplice della costruzione, poichè

di null'altro trattavasi che d'un grande cortile, circondato da doppio piano di portico, fornito d'ingressi alle aule scolastiche, indubbiamente la sua moderazione, volontaria o forzata, tornò a vantaggio dell'opera. Quando non si scrupoleggi intorno a certe combinazioni arbitrarie e fuor di ragione, a certe forme mèn che pure e gittate alquanto a casaccio, l'aspetto del tutto, la scena, riconosciamolo, è vasta, imponente, armonica sopratutto. Essa è, anzi, quella d'un'architettura che basta a sè stessa, cosicchè le circostanze, per cui è accaduto di seminarlo di statue, di monumenti, di pitture, per nulla giovarono, se non nocquero, al suo prestigio artistico.

Dobbiamo, ad ogni modo, rallegrarci che ci sia giunto integro, almeno nelle sue parti consacrate dall'arte. Di una sola cosa, quivi, dobbiamo lamentare la perdita, quella della vasta chiesa che vi andava congiunta, opera felice del tempo, bella di una porta ornata di sculture di *Balduccio da Pisa*, eppure mutilata della fronte, e coll'interno tutto contraffatto per accomodarvi superiormente delle sale e sotto un oratorio. Quel che si fosse la chiesa del secolo XIV, dai grandi archi acuti, dai poderosi pilieri tondi, dalle forme gravi, ma severe e maestose, lo si può rilevare ancora dai resti che in diversi luoghi si veggono. Dessa era ricca d'opere d'arte, e specialmente dell'arte lombarda. Ci avverrà di ricordarne alcune, percorrendo la Pinacoteca.

A parte la costruzione, Brera, il nome dell'antica culla dell'industria lanifera, singolare contrasto! suona oggi in Europa quale uno dei maggiori santuari dell'Arte in Italia. La realtà ne sta testimonio. La soppressione della celebre Compagnia (1772) fu il principio di una nuova opera di costituzione. Tre istituzioni vi

furono mantenute, le scuole, la biblioteca e l'osservatorio astronomico: le ultime due, ampliate di suppellettili e di persone, come volle il progredire dei tempi: le prime invece, le scuole gesuitiche, più o meno intere, rimasero nel palazzo sotto il titolo di Ginnasio di Brera, fino all'anno 1850 circa; onde emigrarono per la nuova loro sede attuale, presso il Collegio di Porta Nuova, ora Parini. I nuovi sopravvenuti furono l'Accademia di belle arti (22 gennaio 1776) e la Società Patriottica, istituzione dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria, anteriore al 1780. Diversi ordinamenti si succedettero per la prima — 1803, 1838, 1860 — che le lasciarono intero il nome, e con esso, ampiezza di aule, abbondanza di esemplari e di materiali d'arte, numeroso personale d'insegnamento. Alla seconda l'alito di libertà, e più ancora la cieca manìa d'imitazione d'ogni cosa venuta di Francia portò al principio del secolo nuovo titolo, sebbene poco diverso indirizzo. Ebbe titolo di Istituto di scienze, lettere ed arti: escogitato nel triennio repubblicano, non sorse a vita propria che durante la Repubblica italiana del 1802. Egli è lo stesso che, ancora, sotto l'appellativo d'*Istituto lombardo*, vi ha sede tuttodì.

Due altre importanti istituzioni sopraggiunsero nel volgere degli anni. Prima, la Galleria dei modelli della statuaria antica (1805), cui si aggiunse, poco tempo dopo, tuttochè grado a grado, la Pinacoteca, che ne divenne la parte principale: poi, più recentemente (1863), il Museo patrio d'archeologia. Queste due istituzioni, che si collegano coll'Accademia di belle arti e ne sono quasi una delle espressioni educative, avranno in seguito, nel percorrere l'edificio, uno sviluppo particolare come principali fra gli elementi artistici onde s'illustra la città.

In un libro d'arte non sarebbe perdonabile tacere dell'ordine dell'insegnamento artistico. Qui, diremo però soltanto, che vi hanno, presentemente, quindici scuole, cioè: due d'Architettura, superiore ed elementare; — due di Pittura, a pari grado; — due di Scoltura, a pari grado; — una di Prospettiva; — una pel Disegno d'imitazione di figura; — una per l'Ornamentazione; — una per l'Anatomia; — una pel Paesaggio; — una per l'Incisione; — una per la Litografia; una per la Storia dell'Arte; ed infine, una per la Storia patria. Le scuole occupano nel palazzo venticinque sale, tra grandi e piccole: la più vasta e la maggiore delle aule, già refettorio del Collegio Gesuitico, vale per la scuola d'ornamento. A ventisei persone ascendono gl'insegnanti, professori ed aggiunti compresi. Il numero degli scolari, secondo l'ultimo censo, è il seguente:

per le scuole superiori: Architettura 9; — Pittura 14; — Scoltura 8.

per le scuole primarie: Prospettiva 54; — Architettura elementare 150; — Disegno di figura, compreso il nudo, 182; — Ornamento 810; — Anatomia 17; — Paesaggio 15; — Litografia 11; — Storia del l'arte 9; — Storia patria 9. Dell'Incisione l'insegnamento è sospeso. Computati gli allievi che frequentano due o più scuole contemporaneamente, il numero individuale dei frequentatori può aversi per 1100, circa. Il Corpo accademico consiste di un Presidente e di trentaquattro membri, compresi in questi i professori insegnanti. Il Corpo si regge collegialmente. L'amministrazione dell'istituzione è tenuta dal Presidente medesimo con gli opportuni offici di Segretario, ecc., ecc.

Alla Pinacoteca provvede un Conservatore ed un

Custode: al Museo Archeologico presiede una Consulta composta di nove membri, sotto la presidenza del Sindaco della città, o di un suo delegato.

Vedemmo gli attori che hanno dato vita all edificio, e quelli cui andiamo debitori di quell'immenso focolare d'arte onde defluisce tanta onda di operosità tutt'intorno. Non ci rimane che notarvi i segni di cotesta operosità, quelli dell'oggi, come quelli dell'ieri, negli oggetti quivi raccolti.

La costruzione è ancor quella dei Gesuiti le opere sopraggiunte lo hanno condotta a fine, non alterata. Dell autore si disse abbastanza nel proemio. Esteriormente osservata, è una costruzione severa, ma non povera, ha soltanto un piano superiore al terreno, le pareti mostrano il mattone nudo, ma le finestre del primo e del second'ordine, di macigno, sono ampie, dai forti contorni, studiosamente modanate con frontoni alterni, curvi ed angolari, con spezzature eccedenti di linee e projezione eccessiva di parti, ma in armonia coll'economia dello spazio nudo. Robuste parastate, variamente bozzate, ne rafforzano gli angoli, ne disegnano i compartimenti e contribuiscono al concetto d'una solidità fortificatoria. La grande porta, cui fa baldacchino il balcone, dice da sè, colle sue colonne, coi triglifici alla trabeazione, non essere opera del *Ricchini*. Ve la pose, infatti, *Giuseppe Piermarini*, con disegno proprio, intorno all'anno 1780.

La corte, rettangolare, a due piani, come l'esterno, corre sopra e sotto ricinta da un porticato ad archi tondi, che si fanno appoggio a doppie colonne architravate, le quali si triplicano agli angoli. Essa misura, a cielo aperto, pel traverso, che ne è il lato maggiore, metri 40, e in profondità metri 30 circa. Lo stile risponde in tutto a quello dello esteriore; meno accigliato, con un accento più carezzevole, senza essere meno dignitoso, ed anzi, con più di maestà. Il carattere tipico delle forme è, pel portico inferiore quel dorico convenzionale generalmente adottato del seicento; così, pel superiore, l'jonico dell'ultimo periodo della decadenza romana, a doppie volute sulla diagonale del capitello. Del pari, le membrature tutte, come i balaustri di pietrame, sono rigorosamente profilati, e si bilanciano colle parti maggiori per imporre quel senso di perfetta armonia, che è il vero e notevole prestigio di questa parte dell'edificio.

Ambedue i porticati vanno cosparsi di statue e di monumenti. Ripetiamo al lettore il giudizio se ciò giovi. Quello terreno è il meno ingombro. sei statue negli intercolonni, una nel centro, alcuni busti nelle nicchie impostati alle pareti; citiamo:

nel centro, statua di bronzo, raffigurante Napoleone I, fusa in Roma, nel 1810, dai Righetti, padre e figlio, sul modello di *Antonio Canova*, che aveva servito pel marmo inviato a Parigi. Fu commessa all'insigne scultore dal viceré Beauharnais, e doveva essere collocata in

mezzo al primo cortile del palazzo del Senato: inviata all'Accademia da Roma, agli ultimi giorni del 1813, fu quivi accolta; indi, ritirata, ancora avvolta nelle casse, nei giorni nefasti dell'aprile 1814; giacque, così, nascosta e distesa al suolo, non nei sotterranei del palazzo, ma nei magazzini terreni dell'Accademia; donde, nell'aprile del 1836, fu tratta nella sala del Museo ed elevata in vista, come ragion voleva. Venne più volte discusso, dappoi, sul metterla davanti al pubblico: ciò, però, non avvenne che per opera del Governo nazionale, nell'agosto 1859, nel luogo dove sta ancora. Il disegno del piedestallo, appostovi dopo l'erezione, è del professore *Luigi Bisi*.

Girando intorno alla corte, nel vano delle arcate, s'incontrano le seguenti statue iconiche di marmo:

Gabrio Piola, matematico; — scultore, *Vincenzo Vela* (1857);

Pietro Verri, economista; — scultore, *Innocenzo Fraccaroli* (1844); eretta nell'occasione del Congresso degli scienziati in Milano;

March. Luigi Cagnola, architetto; — scultore, *Benedetto Cacciatori* (1849);

Conte Carlo Ottavio Castiglioni, numismatico; — scultore, *Antonio Galli* (1855);

Bonaventura Cavalieri, matematico; — scultore, *Giovanni Antonio Labus* (1844); eretta contemporaneamente al Verri;

Tomaso Grossi, poeta; — scultore, *Vincenzo Vela* (1858):

dietro la statua del Cavalieri, un busto in marmo di Giuseppe Parini, sopra tronco di colonna, dello scultore *Giuseppe Franchi* (1803).

Sugli spianati intermedii del doppio scalone; a destra, statua colossale di marmo raffigurante il suddetto Parini, opera dello scultore *Gaetano Monti* di Ravenna (1838); dappresso statua al naturale in marmo dello scultore Camillo Pacetti, opera di *Giuseppe Bayer* (1868), dono del prof. di scultura *Benedetto Cacciatori*; — all'opposto interpiano dello scalone, statua colossale in marmo dell'economista Cesare Beccaria, opera dello scult. *Pompeo Marchesi* (1838).

Lungo il giro del portico superiore statue, cippi e busti di cittadini celebri o benemeriti nelle arti e nelle lettere; notiamo i lavori di maggior importanza:

Giuseppe Piermarini, architetto — lapide figurata;

Pompeo Marchesi, scultore: — busto di *Giov. Bellora*;

Giuseppe Bossi, pittore: — stelo con erma, opera di *Camillo Pacetti*;

Luigi Sabatelli, pittore: — busto di *Pietro Magni*;

Carlo Giuseppe Londonio, scrittore: — statua di *Francesco Somaini*;

Giuseppe ab. Pozzone, poeta: — cippo in busto di *C. Motelli*;

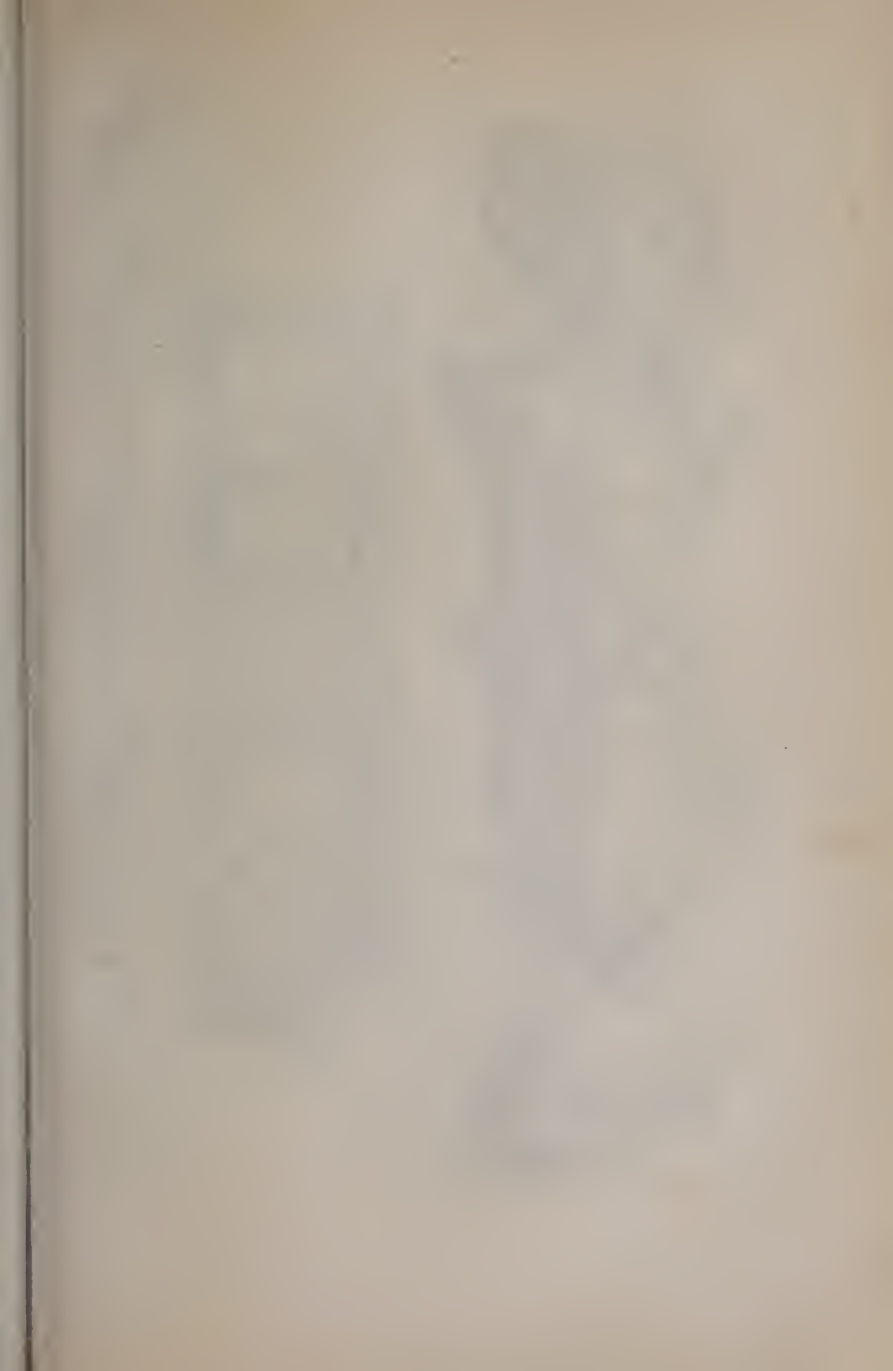
Vincenzo Monti, poeta: — cippo di bronzo, con busto: disegnato dal pittore *Pelagio Palagi*, modellato da *Abbondio Sangiorgio*, gittato in bronzo a Milano dall'officina Manfredini;

Francesco Durelli, architetto: — busto di *L. Fasanotti*;

Giocondo Albertolli, pittore ed architetto ornatista: — statua di *Luigi Marchesi*;

Vitale Sala, pittore: cippo con busto di *Luigi Croff*;

Carlo Porta, poeta milanese: — busto sopra stelo di granito, opera di *Pompeo Marchesi*;

Giovanni Migliara, pittore prospettico: — statua con erma sopra stelo, opera di *Francesco Somaini*.

S. CATERINA, PORTATA DAGLI ANGELI AL SEPOLCRO.

(Dal fresco di Bernardino Luini)

Nel giro delle lunette del portico diverse pitture a buon fresco, condotte con premi istituiti da un benefattore egregio, Enrico Mylius, morto in Milano nel 1854. Finora non se ne hanno di eseguiti che quattro; a destra:

Giovanni Valtorta. « Galileo Galilei che dimostra l'invenzione del telescopio al doge di Venezia »: premio del 1860.

Raffaele Casnedi. « La scuola di Leonardo da Vinci »: premio del 1852.

Baldassare Verazzi. « Raffaello presentato a Leone X da Bramante »: premio del 1854; — a sinistra:

Agostino Caironi. « Commemorazione di Enrico Mylius »: premio del 1855.

Baldassare Verazzi suddetto. « La scuola di Leonardo da Vinci »: fatta in concorrenza col lavoro dicontro, e premiata privatamente.

PINACOTECA.

Questa collezione di dipinti, che a più d'una ragione può competere colle quadrerie più celebri dell'Europa, è un fatto relativamente recente, poichè prese inizio e consistenza nel primo decennio del secolo.

Essa fu in origine, ed è ancora, connessa all'Accademia di belle arti; — per quanto lo spirito sottilizzatore dell'epoca abbia trovato che il principio onde sono allontanate le due istituzioni sia più forte di quello che le congiunge. Le vicende dell'Accademia sono, adunque, con poche differenze, quelle medesime della Pinacoteca. Se non che questa è nata come una sorella minore, anzi come semplice appendice alle scuole, palestra per gli allievi in cui provarsi alle prime armi negli esercizi della pittura.

Istituita l'Accademia, come fu accennato, nel 1776, essa dapprima non ebbe per sè, nè pensò ad avere, dipinti di sorta: il suo mandato educativo si accontentava di pochi ed insufficienti esemplari d'imitazione. Le chiese delle corporazioni monastiche, che

dovevano prestarvi più tardi l'ingente loro materiale, malgrado le recenti soppressioni Giuseppine, erano tuttavia aperte al culto: e del resto, l'amor del raccogliere e del conservare lecito ed ammirato nei privati non era entrato ancora nei pubblici voti come opera e debito dello Stato. Testimonio ne sia che, nel 1788, soppressa la chiesa di S. Rocco, alla Porta Romana, la celebre ancona di *Cesare da Sesto*, che vi teneva l'altar maggiore, composta di sei tavole di varia grandezza e segnata del nome del pittore, veniva ritirata e deposta, bensì, presso l'Accademia (1789, 20 febbrajo), ma per andarne in breve, venduta dal Governo stesso (1792, 12 gennajo) al nob. Giacomo Melzi, per la somma di cinquecento zecchini (it. L. 5500, circa), chè tanto quei pezzi furono estimati da un professore di pittura, il *Traballesi*.

Questo storico aneddoto confessa abbastanza gl'influssi del momento, benchè negli ultimi dieci o dodici anni l'Accademia avesse già raccolto qualche quadro ad oggetto di copia per le scuole, ed assegnato loro una sala.

Gli anni che seguirono (1792-1799) non erano fatti per chiamare il sorriso sulle labbra a chi metteva nell'amore delle arti le sue compiacenze. Correvano momenti in cui, fra le molte cose, Milano si vedeva spogliata, dai commissari di Francia, di quadri che sarebbero stati l'onore d'una Pinacoteca Nazionale, e che, invece, rimasero a Parigi: ricordiamo fra questi, « la coronazione di spine », di *Tiziano;* un « S. Paolo sedente », di *Gaudenzio Ferrari*, che erano in S. Maria delle Grazie, e « l'Assunta cogli Apostoli », di *Salvator Rosa*, in S. Maria della Vittoria, per tacere di ben altre cose.

Il drappello primo, intorno a cui si rannodò la fa-

lange, furono alcuni quadri raccolti (1799) dalla soppressa chiesa de' Ss. Cosmo e Damiano, quadri di poco conto e che si riconoscono ancora nella Pinacoteca, quali sono le due tele del *Subleyras*, quelle del *Bottani* e del *Batoni*, una di *Carlo Francesco Nuvolone*, e qualche altra di nomi ancora minori.

Ma intanto i tempi erano venuti maturandosi: bastava l'uomo che sapesse e potesse: egli non si fece attendere. *Giuseppe Bossi* succedeva (1801) all'abate Carlo Bianconi, bolognese, nel posto di Segretario dell'Accademia. Egli era l'uomo del momento: a 24 anni, reduce poco prima da Roma, elegante e poderoso della persona, scrittore colto ed efficace, poeta affettuoso, patriota estimato, già fra i dotti ai Comizi di Lione, di là a Parigi, dove fu presentato al primo Console, l'astro fecondatore dell'evo novello, egli raccoglieva in sè quella potenza del riuscire che anche ai forti viene talvolta meno. Ma egli aveva ben altre doti come artista per meritarla. Non meno dell'arte antica, portava l'animo aperto al senso della rinascenza italiana, precorrendo così il tempo nostro. Infatti, mentre studiava, disegnando, la « Disputa e il Giudizio », tesoreggiava le majoliche di maestro Xanto d'Urbino. S'aggiunga che nessuno era più degno, più atto a promovere l'istituzione d'una Pinacoteca di lui; raccoglitore avveduto e dotto di disegni, di libri, di anticaglie, che rimangono ancora testimonio del suo gusto e della sua scienza.

Ora, l'Accademia Milanese deve a lui il suo essere, perocchè uscita per intero dalla sua mente collo statuto del 1 settembre 1803, di cui gli ordini la reggono ancora. Così, il paese deve a lui il concetto della collezione dei dipinti che presentiva già dovere coi fatti dimostrare la storia dell'arte. Lo stesso Bossi, in un

libretto del 1806, ci porge un cenno di che si componesse, allorchè venne per la prima volta posta in atto quella parte dello Statuto che riguardava le esposizioni annuali. Può essere curioso di notare che l'ingresso della Pinacoteca allora si aveva al piano superiore del doppio scalone, volgendo pel portico a sinistra, come al presente, ma entrandosi direttamente nella grand'aula che oggi costituisce la sala dei pittori lombardi (nella tavola icnografica annessa, sala N. XI). In questa erano tenuti i lavori di concorso: e di qui prendevasi il giro delle sale a destra, verso il fianco meridionale del palazzo, e lo si seguiva fino al capo opposto, lungo la sua fronte principale. I dipinti erano allogati nelle prime quattro sale, diversamente accomodate da quello che ora si hanno; e ad esse il Bossi aveva imposto un nome diverso: quelli, cioè, di sala dei ritratti dei pittori lombardi alla piccola sala, oggi il gabinetto dell'Appiani, e alle seguenti, di Bramante, di Raffaello, di Luini; quest'ultima all'angolo del palazzo; per la quale, volgendo a destra, trovavansi le sale dei gessi, poco tempo prima accomodate dal Bossi coi modelli di cui egli stesso aveva fatto acquisto, per conto del Governo, a Roma nel 1804.

Nelle anzidette quattro sale per le pitture erano le tavole, le tele dipinte e i disegni che costituivano la Pinacoteca del tempo, raggranellati qua e là dal *Bossi* medesimo. La devozione filiale pel vice-presidente della repubblica, Francesco Melzi, e l'affezione ond'era ricambiata, lo mettevano in grado di procedere in cosiffatti acquisti senza quelle brighe e forme officiali che rendono più difficili e dispendiosi gli acquisti. Fra le cose diverse, escogitava, ed anzi erasi dato a rintracciare con impegno particolare i ritratti degli artisti del paese. Ne aveva raccolto oltre a un trenta,

per gran parte autografi: sono quelli che esistono ancora (V. sala X). Nelle altre i dipinti ordinativi sommavano intorno a un cinquanta. Fra essi distinguevansi la grande tavola « dell'Assunta », del *Borgognone:* — due dipinti a fresco sopra muro del *Luini;* — « l'Assunta », altra tavola di *Marco d'Oggiono;* — « una Vergine col putto », tavola di *Gian Bellino;* — « lo Sposalizio » dello *Sanzio*, tavola essa pure; — « il Mastro di Campo di casa Foppa », tavola del *Figini;* le quali ultime quattro tavole, aggiuntovi un doppio stendardo sopra tela di *Giulio Cesare Procaccini*, nell'anno istesso (18 marzo 1806) erano state dal principe Vicerè, a nome dello Stato, comperate presso l'Amministrazione dell'Ospitale Maggiore per la somma di milanesi lire ottantatremila (italiane L. 65,000, circa) e donati all'incipiente Pinacoteca.

Altri dipinti vi si univano nello stesso anno (26 settembre 1806), « la caduta di Cristo sotto la croce » di *Daniele Crespi*, « la discesa dello Spirito Santo » di *Antonio Campi*, che si avevano nell'aula del Senato.

Ma il *Bossi*, come Mosè, non era destinato a toccare la terra promessa. La fierezza del suo carattere, l'indipendenza del suo animo, la risoluzione de' suoi modi, non erano qualità fatte per conciliargli la simpatia della mediocrità boriosa, che si era assisa negli alti uffici dello Stato, e che sentivasi offesa dal suo contegno. Da alcuni sordi attriti col ministro dell'interno, allora marchese Arborio di Breme, nati in occasione che volevasi imporre un Presidente all'Accademia, che già si preconizzava nel conte Carlo Verri, si venne a tanto che, degenerando in lotta aperta, provocarono la domanda di dimissione del Bossi, presentata per ben tre volte, finchè il 13 febbrajo 1807 dal Vicerè gli fu concessa.

La nomina contemporanea del canonico *Giuseppe Zanoja* a Segretario dell'Accademia, presso la quale già teneva gli offici di professore d'architettura, com'è facile comprendere, lasciavano ad altri libero il campo d'influire sull'ordinamento della Pinacoteca. Quest'onore e questa cura erano riservati al pittore *Andrea Appiani*.

Anzitutto, sentivasi il bisogno di dare, non che un maggior ampliamento, una sistemazione diversa alle sale della Pinacoteca, disadatte com'erano quelle accomodate dal *Bossi*. Si volgeva lo sguardo alla chiesa degli Umiliati connessa all'edificio, che i Gesuiti avevano mantenuto con alcune variazioni, e che era stata rispettata anche dopo la loro caduta, come appendice del Ginnasio. Si cominciò col chiederne la chiusura temporanea, e la si ottenne (25 maggio 1806), onde approfittare dello spazio superiore. Se non che, intervenuto, nel tratto di tempo, il decreto sovrano del 5 febbrajo 1808, con cui l'edificio di Brera era dichiarato palazzo delle Scienze e delle Arti, si discopre, poco dopo, la chiesa definitivamente soppressa, e, per dippiù, è deciso nell'anno successivo (2 maggio 1809), deplorabile risoluzione, lo smantellamento della facciata, cui già alludemmo, insigne lavoro dell'arte acuta lombarda del XIV secolo, listata di marmi bianchi e neri e con scolture pregiate. La sventura ancor maggiore fu che, attesa la sua altezza a cuspide, non si trovasse modo di allogarla nelle sale terrene del nuovo Museo cui già si stava pure pensando; laonde si fece lecito all'Intendenza dei beni della Corona di appropriarsene i pezzi; i quali, recati a Monza, nel Parco, vi andarono in gran parte dispersi.

Il decreto imperiale del 5 febbrajo 1808 è il punto donde parte l'essere della Pinacoteca. Nell'anno me-

desimo e nel successivo, vi si lavorò a tutt'uomo perchè l'Istituzione venisse pubblicamente inaugurata ai 15 dell'agosto del 1809, onomastico dell'allora regnante. Intanto l'*Appiani*, nella qualità di Commissario imperiale, da più mesi erasi messo in giro nei diversi dipartimenti della media Italia per raccogliere i dipinti di pregio che si avevano giacenti presso le Direzióni demaniali, coll'ordine d'inviarli senz'indugio alla nuova Pinacoteca.

Quello che si volle ebbe effetto. Al giorno indicato la Pinacoteca aprì i suoi battenti al pubblico, se non completamente e riccamente decorata di opere, certo per guisa che intendente alcuno non avrebbe osato proclamarla una delusione.

C'è un atto di giustizia da rendere. La Corona diede le mosse e l'esempio, togliendo dalle proprie raccolte oltre settanta dipinti. Negli ultimi mesi del 1808 e nei primi del successivo anno giungevano quadri da tutte le chiese soppresse dell'alta e media Italia, cominciando dalla sede principale del Governo, Milano. Pavia, Bologna, Cremona, Venezia, Forlì diedero il loro contributo: furono oltre un centrenta fra tavole e tele che vi giunsero. Non ci diffondiamo in particolarità; ci basta il cenno per affermare quale si mostrasse la Pinacoteca al suo costituirsi.

Ma il meglio ancora fu l'abbrivo dato alle opere di pittura, qua e là disseminate, senza destinazione. Era un motto d'ordine ormai diffuso e sentito, i dipinti avervi degna sede, un posto d'onore, e gli acquisti dello Stato una giustificazione: senza dire di quella forza arcana che attira ogni cosa la quale abbia ragione di coesistervi. E i fatti lo dimostrarono. La celebre galleria del marchese Francesco Sampieri di Bologna, per mala gestione economica del possessore, stava,

nel 1810, per essere venduta e dispersa ad insistenza dei numerosi creditori. Intervenne il Governo, e, per ordine sovrano, tutta fu acquistata per la somma non lieve di trecentocinquantaquattromila franchi. Sei delle principali opere furono assegnate alla Pinacoteca; e sono tra le più insigni e più note: fra cui, per addurne una sola, la tela del *Guercino*, « Agar cacciata da Abramo », proviene da cotesta raccolta; e tutte trovarono posto nelle sale entro i primi mesi del 1811.

Ma l'anno medesimo fu ben altrimenti fecondo. Erasi nei primi mesi accomodato, in appendice alla Pinacoteca, un lungo corridojo, dapprima abitazione privata, per allogarvi i pezzi delle pitture a fresco staccate da diverse chiese e luoghi della città. Esso ne ricevette, infatti, buon numero, e nel medesimo tempo (11 aprile 1811), venivano tolti dalla galleria Monti, presso l'arcivescovado, di cui la sede allora era vacante, ventidue opere d'arte, fra cui cinque disegni monocromatici. Come ognun può immaginare, ne era il meglio: valga per tutto citare la magnifica tela del *Veronese Bonifacio*, il seniore, « Mosè salvato dalle acque e presentato alla figlia di Faraone », allora tenuta del *Barbarelli*. Come vedesi, i Commissari dello Stato non procedevano colle mani aggranchite.

L'affluire dei dipinti, fino a traboccare dallo spazio assegnato, cade quasi per intero nello stesso 1811: in seguito al decreto imperiale del 25 aprile 1810, con che erano colpite di soppressione diverse Corporazioni religiose, fra cui in ispecie quelle dei Mendicanti, furono oltre a cinquecento tavole o tele che giunsero alla Pinacoteca. Da Venezia a Pavia, per tutta la valle del Po, da Macerata a Ferrara, lungo la sponda adriatica, e nel seno delle Marche, fino alla

chiesa de' Bolognesi a Roma, è un moto incessante di spedizioni. Commissari del Governo erano di continuo alle vedette, ed era una gara tra chi ne inviasse di maggiori per numero e di migliori per merito.

Non tutti giungevano per la medesima via: la Direzione generale della pubblica istruzione raccoglieva per proprio conto e trasmetteva gli acquisti fatti alla nuova Pinacoteca. Il viceré Eugenio operava altrettanto, benchè a rari intervalli; talvolta erano dipinti che amava togliersi dallo sguardo. Altri giungevano per iscambi. A Parigi erano inviati, per ordine del Governo, nel 1812, cinque dei nostri migliori quadri della Pinacoteca, « la B. Vergine », quella detta della famiglia Casio, di *Giovan Antonio Boltraffio*: una « Sacra famiglia », di *Marco d'Oggiono*: due tavole del *Moretto* da Brescia, « S. Bernardino da Siena con S. Luigi re, S. Bonaventura con S. Antonio da Padova », ed una tavola del *Carpaccio*, « la predicazione di S. Stefano, sulla piazza di Gerusalemme ». In loro vece ci giungevano, ai primi giorni del 1813, cinque tele o tavole di pittori fiamminghi ed olandesi: il « S. Antonio », di *Vandyck*; « la Cena », di *Rubens*; « il sacrificio d'Abramo », di *Jordaens*; due ritratti di donna, uno dello stesso *Vandyck*, l'altro del *Rembrandt*. Lo scambio era prezioso, considerata la mancanza di pittori oltremontani nell'incipiente Pinacoteca.

Siano quali si vogliano le provenienze, non v'ha dubbio che, mercè il regime Napoleonico, erasi non solo costituita la Pinacoteca di Brera, ma venne dessa fatta doviziosa di oltre ottocento dipinti, fra i quali se ne possono enumerare ben qualche centinajo bastevoli a farla insigne: con questo taciamo quanto venne e non rimase, come furono, ad esempio, « la

Cena di Gregorio Magno ai pellegrini », di *Paolo Caliari,* già ai Serviti di Monte Berico, « l'Assunta coi dodici apostoli », di *Tiziano Vecellio;* l'una e l'altra tornate alle provincie onde furono tolte.

Noi crediamo d'avere delineato a chiari segni l'origine della nostra Pinacoteca, ed in qual modo siasi, quasi improvvisamente, impinguata collo spoglio delle Corporazioni religiose. Per essere, per quanto è possibile, completi e precisi, non sarà inutile, però, l'aggiungere cosa di cui ognuno può agevolmente farsi ragione, cioè, che queste non furono le sole fonti della sua ricchezza. Colle aule per intero coperte di dipinti, coi magazzeni rigurgitanti, cominciò il periodo degli scambi. Vedemmo quello concordato col Gabinetto dell'imperatore a Parigi; si iniziavano, grado grado, quelli coi privati. Per vero, non furono molti, un sessanta circa, dal 1812 al 1830, e non ci è dato di dire se fossero sempre vantaggiosi per la Pinacoteca; ma possiamo invece dire che essa ha guadagnato più di un'opera rara ed ottima, come furono « la Vergine con due santi » di *Ambrogio Bevilaçqua,* « l'Adorazione de' Magi » di *Stefano Fiorentino,* la pala d'altare di *Morone d'Albino,* « la caccia del cervo » dello *Sneyders,* e così, diversi olandesi, il *Venier,* il *Van-Tieden,* ecc.

Questo movimento fu, però, un movimento lento, e ora, da molt'anni, cessato, come ne è quasi cessato un altro ancora più scarso, quello degli acquisti.

Fra le circostanze che portarono, sebbene più tardi, buona messe di opere alla Pinacoteca, si fu quello dello spoglio della villetta demaniale della Pelucca. Ci mancano documenti su cui appoggiarci per determinare in quali mani si trovasse, nei primi decenni del XVI secolo, questo edificio, nel quale si esercitò meravigliosamente

a fresco e in larga misura, il pennello di *Bernardino Luini*, e con lui, allora, dell'attempato *Suardi*, e forse del giovane *Gaudenzio Ferrari*. Non crediamo che fosse degli Umiliati: i soggetti di carattere erotico tolti dalla favola di Cefalo ce ne dissuaderebbero. È più agevole ammetterla un luogo di riposo dei Pelucchi; senza dare ricetto alla favola Luinesca spacciata sul loro conto.

Al principio del secolo rimaneva ancora un gruppo di cinque camere terrene, in cui si numeravano oltre a trenta pitture di cotesto sommo artefice e de'suoi ajuti. Ma il luogo era invaso dall'umidità, con tutte le conseguenze di questo flagello per l'arte del frescante. Proprietà demaniale annessa ad una mandria di cavalli, non vennero dimenticate le pitture: un restauro vi era stato apportato. Vano provvedimento! come di solito accade: laonde si consentì all'offerta del restauratore *Stefano Barezzi* pel loro distacco del muro, togliendoli per istrappo con tela di seta, da applicare poi sulla tavola. Le trattative durarono non brevi: finalmente, nel 1821, si permise l'opera pel *Barezzi*, che venne condotta a termine nell'anno successivo (21 giugno 1822). Dapprima, ventuno furono i pezzi designati; numero che venne allargato dappoi, e che l'operatore portò a venticinque. Tutti non erano, però, del medesimo valore artistico: laonde dieci vennero trattenuti ad onore della Pinacoteca: gli altri quindici furono ceduti all'Amministrazione dei palazzi della Reale Corte affine di farne oggetto di decoro per le loro sale, come vedremo a suo luogo.

Abbiamo, fin qui, riferito tutte le vicende che hanno fatto ricca, anzi oltre misura ricca, forse di poco meno d'un migliajo, la collezione del palazzo di Brera; ci

è debito contrapporre loro quelle che l'hanno scemata. Ora, di fronte a questo numero, la Pinacoteca oggi conta, escluso il lascito Oggioni, un cinquecento dipinti, alla pubblica vista. Egli è vero che a cotesto numero basta appena la capacità delle vaste sue aule, ma si può domandar tuttavia dove siasi rifugiata la falange degli assenti. La risposta non è difficile. Come ci venne spontaneo di avvertire il ritorno dei due capolavori della pittura veneta alle antiche sedi, così ci tornerebbe facile enumerarne altri ventiquattro e più, che, nel 1815, ebbero la medesima sorte, ritornando alle instaurate provincie pontificie. Il mutamento politico permetteva cotesti reclami; e pareva un atto di giustizia luminosa rendere quello che in tutte le rivolture di tal genere, comunque avvenga, si chiama sempre il maltolto. Ma, con tuttociò, le partenze per cagioni di restituzione furono assai limitate, poste dicontro agli arrivi di tre o quattro anni innanzi. Ed invero, hannovi fatti dolorosi che si è condotti a consacrare, una volta vinte le forze della stabilità consuetudinaria e i diritti istessi che incatenano le cose. Dato luogo, nel 1815, alla restituzione delle opere più famose, o meglio istantemente domandate, un compromesso, per considerazioni diplomatiche, intervenne tra i Governi restaurati, all'oggetto di chiudere il varco ad uno scompigliamento che, di vantaggio assai problematico o assai piccolo per gli antichi possessori, poteva tornare esiziale alle opere che pur si trattava di conservare. Quello che parve atto d'alta previdenza tra la Francia e l'Italia, a danno di questa, poteva consacrarsi con tanta maggior ragione di qua delle Alpi. La Pinacoteca di Milano, con ciò, ebbe un'altra buona fortuna. Le molte pitture che avrebbero potuto far argomento di reclamo

appartenevano ad un tempo, com'era il XV secolo, pel quale allora l'intelligenza artistica affettava una superba noncuranza. Così, la Pinacoteca ebbe salvo forse oltre un cinquanta quadri che le assicuravano una preminenza in Europa, vinta solo dalla collezione del Museo di Berlino.

Ciononostante, l'esuberanza rimase ancor tale da richiedere una risoluzione che scemasse il pericolo dei danni a cui tavole e tele accumulate nei magazzini accademici sarebbero andate incontro. Si pensò di fare, per quelle di carattere religioso, ed erano le più, una larga distribuzione alle chiese della città e del territorio circostante, che fossero per farne domanda. La risoluzione ebbe effetto fino dal 1812; e si continuò gradualmente fino quasi al 1860. Si prescrissero cautele e si stipularono patti che ne assicurassero la conservazione e la restituzione. Di tal modo, la Pinacoteca possiede intorno a sè nella città, e fino alla non vicina Brescia, oltre un quattrocento dipinti, che una sola parola può richiamare al proprio grembo. Nessuno vorrà pensare che cotesti dipinti fossero tali da venire ascritti al fior fiore della Pinacoteca, condannati, come erano già, alla caligine dei ripostigli. Ma dove si rifletta quanto in coteste cerne si tradiscono le predilezioni dei tempi, e come il metro artistico odierno misuri altrimenti d'allora quando si iniziò il provvedimento, è lecito far luogo al sospetto che, oggi, almeno, alcune di quelle opere sarebbero state riguardate con occhio diverso; onde le chiese avrebbero, fors'anche, un buon quadro di meno, e la Pinacoteca uno dippiù.

Dopo di ciò, si può affermare, per la Pinacoteca di Milano, quello che non riesce molto facile di esprimere a riguardo delle altre Pinacoteche dello Stato, ed anche

delle grandi collezioni estere; dessa non avere opere di pregio sepolte entro dimenticati depositi. Perocchè l'eccedenza di opere d'ordine inferiore ha trovato un posto in luoghi diversi, bensì, e spesso non vicini, ma alla luce del giorno.

Dev'essere questa una parola che conforti i grandi e sinceri amatori delle opere d'arte, che sanno per prova come incurie tradizionali, consuetudini inveterate lascino perire, anche presso le grandi collezioni, degl'inestimabili lavori d'arte, cui la scienza moderna dà diritto di cittadinanza cogli oggetti che possono degnamente illustrare la storia dell'arte e i suoi cultori. La Pinacoteca di Milano può vantarsi così di non tenere nulla di dissimulato.

In aggiunta a tutto questo, toccò, nel 1855, alla Pinacoteca l'eredità dell'intera collezione d'un privato, quella di Pietro Oggioni. Amatore talvolta ben informato, se non aveva raccolto grandi capilavori, alcuni certo erano degni di considerazione. Consistevano di 132 dipinti, che si unirono alla raccolta dello Stato, alla condizione soltanto che fossero allogati, come si fece, entro una sala particolare, e che questa recasse il nome del donatore.

La pubblicazione della Guida officiale della Pinacoteca, che verrà in luce contemporaneamente alle presenti pagine, ci dispenserebbe dall'introdurvi il lettore, se non fossimo mossi da un pensiero, al quale nella Guida propria non può farsi luogo, e che l'avviamento nostro dovrebbe permetterci. Egli è quello di presentare al visitatore affrettato, e forse ancor meglio, allo studioso lontano, raccolte in poche pagine le opere di pittura, a nostro avviso, le più elette e degne di considerazione; o almeno quelle che imprimono carattere particolare e lustro alla collezione.

L'enumerazione che facciam seguire, adunque, non toglie la necessità della Guida, e potrà, anzi, questa in molta parte compiere le lacune lasciate da uno sguardo

PIANTA DELLA PINACOTECA.

che si volge, qua e là, a balzi, per cogliere a gruppi da chi e come le diverse scuole italiane e straniere vi siano rappresentate.

SCUOLA MILANESE.

Periodo caratteristico.

Foppa Vincenzo.

(Galleria dei freschi, N. 61). « Martirio di S. Sebastiano »: pittura a fresco, tolta dalla chiesa di S. Maria di Brera.

Si può credere fatta intorno all'anno 1480.

Bevilacqua Ambr., detto il *Liberale*.

(Sala XI, 474). « La B. Vergine col figlio tra i Ss. Pietro martire con un devoto e il re Davide »: tavola col nome e la data, 1502; acquistata nel 1814.

Veggasi questo pittore nella chiesa parrocchiale di Landriano.

Ambrogio da Fossano, detto il *Borgognone* o *Bergognone*.

(S. XI, 494). « L'Assunzione della B. Vergine cogli Apostoli e i Ss. Ambrogio, Agostino, Gervaso e Protaso »: grande tavola segnata colla sigla del pittore e la data, 1522; senza indicazione di provenienza.

(Sala med., 492). « Cristo alla colonna »: mezza figura; tavola, dalla chiesa di S. Maria della Vittoria; 1810.

(Gall. dei freschi, 51). « S. Rocco »: mezza figura; pezzo di muro frescato, tolto dalla chiesa di S. Satiro.

La prima delle citate tavole è lavoro degli ultimi suoi giorni. Come pittore di tavole lo si può vedere meglio alla Biblioteca Ambrosiana, alla Congregazione di Carità e in diverse case private. A Melegnano, nella chiesa parrocchiale, tavoletta sua, segnata: *Ambrosius de Fossano Bergognonensis*. Come frescante lo si vegga a S. Simpliciano, a S. Ambrogio, ecc.

Mancano, qui, alla serie della scuola *Vincenzo Civerchio*, *Bernardo Buttinone*, cui potrebbe essere aggiunto *Macrino d'Alba*. I primi due si possono riconoscere l'uno a S. Eustorgio, l'altro a S. Pietro in Gessate; il terzo nella tavola alla Certosa di Pavia.

Suardi Bartolomeo, detto il *Bramantino*.

(Gall. dei freschi, 3). « La Beata Vergine col figlio fra due angeli »: dipinto a fresco, tolto dall'Archivio notarile alla piazza dei Mercanti.

(S. VII, 338, 342, 343). « La presentazione di Gesù infante al tempio », — « S. Teresa », — « S. Maria Maddalena ». — Tre tavolette, provenienti dal Monastero delle Vetteri nel 1808; lavori di lieve conto.

Si possono vedere e confrontare le singolari metamorfosi della lunga sua carriera artistica dal fresco sulla porta di S. Sepolcro, qui giovanile e squarcionesco, alle opere della sua maturità, come i freschi citati e quelli fatti alla Pelucca col Luini (Gall. dei freschi, 7), i pezzi deposti nel Museo Archeologico, ecc., con uno degli ultimi suoi quadri, la tavola della « Crocefissione », che rimase lunghi anni nella chiesa parrocchiale di Villincino. È meravigliosa la quantità di opere che vengono riconoscendosi, tuttodì, di questo pittore.

Leonardo da Vinci.

(S. VII. 331). « Cristo »: studio di testa a pastelli sopra carta: reputato uno di quelli che valsero per l'immagine del Salvatore nell'ultima Cena, al refettorio delle Grazie. — Era posseduto nel passato secolo dall'abate Mussi, della Biblioteca Ambrosiana.

Carattere femminile e disotto all'altezza delle meditazioni Leonardesche; coi caratteri, però, dell'autenticità.

Zenale Bernardo da Treviglio.

(S. XI, 454). « La B. Vergine col figlio, tra i Ss. Ambrogio e Gregorio, Agostino e Gerolamo; al basso inginocchiati Lodovico il Moro e la famiglia »: tavola che era nella chiesa di S. Ambrogio *ad nemus*, toltavi nel 1808. Si pensa che le teste della famiglia del duca siano tolte da disegni di mano più celebre, quella del *Vinci*, desumendolo da un disegno suo all'Ambrosiana del figlio Massimiliano, che corrisponde al presente, punteggiato nei contorni. Del resto, può vedersi questo autore a Treviglio nella parrocchiale, ed in Milano, nella casa Borromeo e presso qualche altra privata.

Luini Bernardino.

(Gall. dei freschi, 45, 50). « S. Caterina deposta nel sepolcro dagli angeli »: pittura a fresco e suo capolavoro per elevatezza e nobiltà d'espressione, tolta dalla villetta della Pelucca. — « La B. Vergine col figlio, tra S. Barbara e S. Antonio abate »: segnata col nome e colla data, 1521; pittura a fresco trasportata dalla chiesa di S. Maria di Brera nel 1808.

Nella medesima galleria dei freschi si trovano altri quaranta pezzi di lui o della sua scuola, levati, principalmente, dalla villetta sopranominata, e dalle soppresse chiese di S. Maria della Pace, di S. Maria di Brera, di S. Maria delle Vetteri, ecc.; per alcuni sono le pareti stesse del muro; per altri si hanno tolti col sistema dello strappo, come quelli della Pelucca; e di qui il motivo pel quale questi sembrano assai sparuti.

Per suoi dipinti all'olio si veggano nella Pinacoteca (S. VII, 324): « La Beata Vergine col figlio davanti ad un pergolato di rose »: acquistato nel 1826. — (Gall. Oggioni, 784). Altra « Beata Vergine col figlio ». Il *Luini* frescante si studii a S. Maurizio (Monastero Maggiore), all'Ambrosiana, a Saronno, a Lugano, ecc. Il sommo pittore all'olio s'incontra in Milano nelle collezioni Borromeo, Passalacqua, Poldi, ecc.; e fuori, la tavola suprema nella parrocchiale di Legnano.

Marco d'Oggiono.

(S. XI, 450). « S. Michele arcangelo fra due angeli che abbatte Lucifero »: tavola, segnata del nome: *Marcus*; tolta dalla chiesa di S. Marta nel 1808.

La Pinacoteca possiede altre cinque tavole e cinque pitture a fresco, attribuite al medesimo autore, ma che poco ne giustificano il merito.

Veggansi le tavole della raccolta Borromeo, Bonomi-Cereda, ecc.

Cesare da Sesto.

(S. VII, 326). « Madonna col divin fanciullo »: piccola ma bella tavoletta, acquistata nell'anno 1824.

(S. XI, 465). « La B. Vergine col figlio e il piccolo S. Giovanni, tra i Ss. Giovanni e Gioachino »: tavola, già nella Galleria dell'Arcivescovado. Questa rende non molto alta idea dell'artista.

Vegg ansi le tavole (trittico) che erano a S. Rocco di Porta Romana, ora nella Galleria ducale Melzi d'Eril.

Salaino o Salai Andrea.

(S. XI, 451). « La B. Vergine col divin figlio insieme ai Ss. Pietro e Paolo, entro un giardino »: tavola, dalla chiesa di S. Andrea alla Pusterla, nel 1809.

La Pinacoteca conta due altre opere di questo pittore.

Solari Andrea da Milano.

(S. VII, 325, 328). « B. Vergine col figlio al collo, tra S. Giuseppe, e divoto riccamente abbigliato »; colla scritta: Andreas Mediolanesis, 1495: tavola, proveniente dalla Galleria dell'Arcivescovado.

Veggasi la bellissima tavoletta della collezione Poldi col doppio titolo.

Petrino Giovanni.

(S. XI, 458). « Madonna col putto »: tavola non finita, dalla Galleria dell'Arcivescovado.

Veggasi uno de'suoi migliori nella sagrestia di S. Sepolcro: « la Natività ». Non è raro l'incontro delle opere sue in case private sotto più alto nome.

Appiani Nicola.

(S. XI, 473). « L'adorazione dei Magi »: tavola, proveniente dalla chiesa di S. Maria della Pace. Nel 1824 consta avere dipinto gli sportelli dell'organo del Duomo.

Gaudenzio Ferrari.

(S. XI, 452). « Il martirio di S. Caterina »: tavola, già nella chiesa di S. Angelo, in Milano; dalla famiglia Soncini passata in proprietà del generale Teodoro Lecchi, e da questi, nel 1829, alla Pinacoteca.

(Gall. dei freschi, 24, 30 e 31). « L'adorazione dei Magi »: « L'incontro di Maria Vergine con S. Anna »: « Storia della vita di S. Gioachino »: in tre compartimenti. Vi hanno, unitamente, altri sette freschi del medesimo autore.

Come pittore all'olio in tavola, lo si può vedere, in città, principalmente, a S. Celso; fuori, a Busto Arsizio; come frescante, in città, alla chiesa di S. Maria alle Grazie; e fuori, a Saronno e a Varallo-Sesia.

Lanini Bernardino.

(S. V, 275). « La B. Vergine col figlio tra S. Paolo apostolo con devoto, e i Ss. Giuseppe e Margherita »: tavola proveniente da Novara, nel 1808.

Lo si vegga meglio, come pittore di tavola e di fresco, nella città, a S. Ambrogio e alla cappella di S. Caterina, presso S. Nazaro maggiore.

Lomazzo Giovanni Paolo.

(S. XI, 462). « Un deposto di croce »: tavola, dalla chiesa di S. Vittore, già dei Cappuccini, di Porta Vercellina.

(S. I, 106). « Ritratto autografo »: piccola tela, con testa satirina, nel costume della mascherata, allora consueta in Milano, dei valligiani di Bregno; acquistata nel 1821, per concambio.

Questo pittore, celebre pei suoi scritti più che per le opere d'arte, lo si può, tuttavia, nella città, riconoscer meglio, come pittore di tavole, in S. Marco: e come frescante, in quest'ultima chiesa, e, ancor meglio, in S. Angelo.

Figini Ambrogio.

(S. VIII, 347). « Il maresciallo della famiglia Foppa »: tavola, col nome del pittore scritto nell'elmo; acquistata nel 1805 cogli altri detti nel cenno storico.

(S. XI, 482). « La Vergine col figlio in gloria, tra i Ss. Michele Arcangelo e Giovanni l'Evangelista »: grande tela, già dell'Accademia, nel 1809.

Abbiamo voluto mettere vicine queste due opere del medesimo pittore, poichè la prima è l'ultimo anello dell'arte caratteristica milanese, così la seconda mostra l'autore già travolto dall'influsso dell'eclettismo.

Periodo eclettico.

PROCACCINI CAMILLO.

(S. XI, 490). « Il presepio, coi pastori »: grande tela, proveniente dalla chiesa di S. Maria del Giardino, 1810. È qui mal rappresentato: lo si vegga meglio negli sportelli degli organi del Duomo ed in S. Marco.

PROCACCINI GIULIO CESARE.

(S. I, 103). « La Maddalena confortata da un angelo »: tela, due terzi di figura; antica proprietà dell'Accademia.

(S. I, 108). « S. Cecilia con due angioletti »: tela, come sopra.

La Pinacoteca possiede altre sette sue tele: nelle accennate si dimostra pennelleggiatore e coloritore poderoso.

CRESPI GIO. BATTISTA, detto il *Cerano*.

(S. XI, 515). « La B. Vergine del Rosario col figlio, in mezzo ai Ss. Domenico e Caterina da Siena »: grande tela, provenienza ignota.

Come il *Camillo Procaccini*, è qui, non degnamente rappresentato; lo si vegga nella chiesa di S. Marco.

MAZZUCCHELLI PIER FRANCESCO, detto il *Morazzone*.

(S. X, 392). « La Samaritana al pozzo col Salvatore »: tela, mezze figure; dono del vicerè Eugenio Beauharnais.

Nè questa tela, nè il ritratto nella Pinacoteca danno bastevole idea dell'artista. Va celebrato nelle pitture a fresco.

GALIZIA FEDE.

(S. XI, 475). « L'incontro di Cristo e la Maddalena dopo la resurrezione *(noli me tangere)* »: grande tela, col nome e la data, 1656, che citiamo come segno del precipitare dell'arte in questo periodo.

CRESPI DANIELE.

(S. XI, 488). « B. Vergine col figlio, tra i Ss. Francesco e Carlo Borromeo, con devoto »: tela, da Pavia, nel 1809.

(S. X, 439). « L'ultima cena di Cristo »: tela, provenienza ignota.

(S. I, 117). « Martirio di S. Stefano, con molte figure »: tela, da Novara, nel 1808.

Diversi esempi di questo pittore, che pure appartiene alla decadenza, s'incontrano dovunque e spesso, e non di rado felici per qualità diverse, profondità di intonazione, espressione, lucentezza di colorire. Nella Pinacoteca si trovano oltre sette tele. Fu egualmente pittore ad olio che frescante, e ritrattista egregio. Lo si vegga alla chiesa della Passione, nella prima sua qualità: alle Certose di Garegnano e di Pavia, nella seconda: quivi, gli ultimi suoi lavori. — Studioso di gareggiare colla contemporanea scuola spagnuola, pei ritratti in particolar modo, alla maniera d'Herrera.

NUVOLONE CARLO FRANCESCO, detto il *Panfilo*.

(S. X, 404). « Assunta cogli

apostoli »: tela, dalla chiesa di S. Maria del Lentasio.

(S. XI, 489). « Ritratti di famiglia ». tela, acquisto del 1805.

Delle cinque tele possedute, citammo quelle che lo esprimono più propriamente: nelle chiese della città s'incontrano di migliori. Gran ritrattista, imitatore di Morillo.

Del Cairo Francesco.

(S. X, 390). « Ritratto d'uomo »: creduto quello di *Gio. Antonio Scaramuccia*, perugino, pittore: tela, acquistato nel 1805.

Degna imitazione del *Velasquez*.

Tanzi Antonio.

(S. X, 448). « Ritratto d'uomo »: tela, acquisto, nel 1805.

L'autore vi ha due altri ritratti ed una composizione religiosa (S. X, 443), ma esprimono meno efficacemente questo energico seicentista.

SCUOLA VENETA.

Giovanni e Antonio da Murano, e Vivarini Alvise.

(S. III, 182). Ancona divisa in quattordici compartimenti, disposti a due piani: nella parte superiore, al centro, « una Pietà »; ai lati, « S. Monica, S. Gregorio papa e S. Pietro », — « S. Paolo apostolo, S. Ambrogio e S. Caterina », piccole figure, due terzi della persona. Sotto, figurette intere: nel mezzo, « la Vergine col figlio ed un divoto abate benedettino »; ai lati, « S. Agostino, S. Benedetto e S. Lazzaro », — « S. Ilarione, S. Bernardo e un S. Vescovo ». — Tavola ricchissima di dorature: del *Vivarini* è « la Pietà », e dovrebbe portarne il nome colla data 1493, forse tolto da un poco scrupoloso ristauro. Provenienza: dal convento dei Benedettini di Praglia, provincia di Padova, nel 1811.

Crivelli Carlo.

(S. III, 149). « B. Vergine col figlio, tra i Ss. Pietro e Domenico », a sinistra, e « i Ss. Pietro da Verona e Germiniano », a destra: trittico sopra tavola, colla segnatura: *opus Caroli Crivelli veneti M48II* (1482). Dai Domenicani di Camerino, 1811.

(S. III, 151). « S. Agostino e S. Gerolamo »: tavola, provenienza come sopra.

(S. III, 202). « Madonna con putto, in trono, sotto un arco di frutta »: tavola segnata col nome, senza data; provenienza da Camerino, come sopra.

(Galleria Oggioni, 763). Doppia tavola, colla « Vergine coronata dal Cristo fra sei santi »; col nome e la data, 1493: e involto, entro una mezzaluna, « Cristo deposto ».

Raro e prezioso complesso di tavole, anche ommettendo le minori (S. VIII, 351 e 352).

Crivelli Vittore.

(Gall. Oggioni, 760, 766, 174 e 765). « B. Vergine e quattro santi »: tavole separate.

Giovanni Bellini.

(S. IV, 223). « Cristo morto sostenuto dalla Madre e da S. Giovanni »: mezze figure, tavola.

(S. VI, 315). « Madonna col figlio sulle ginocchia »: tavola, segnata: *Ioannes Bellinus MDX.*

Bellini Gentile.

(S. III, 155). « La predicazione di S. Marco sulla piazza di Costantinopoli »: grande tela, in molta parte, specialmente nell'alto, ristaurata: proviene da Venezia.

MARTINI GIOVANNI, da Udine.

(S. III, 188). « S. Orsola, con dieci Vergini »: tavola, colla data MCCCCCVII, dalla sua città natale, nel 1811. Opera rara.

MONTAGNA BARTOLOMEO.

(S. III, 161). « B. Vergine in trono col figlio, intorno i Ss. Andrea e Monica, Orsola e Sigismondo »: al basso, « tre angeli che suonano diversi istrumenti »: grande tela, segnato: *Opus Bartholomei Montagna M.CCCCLXXXXVIIII.* Era nella chiesa di S. Michele di Vicenza, donde venne nel 1811.

CARPACCIO VITTORE

(S. IV, 237). « Il diacono S. Stefano che disputa in Gerusalemme »: tavola con numerose figure di maestri in costume orientale e di personaggi veneti: tela, segnata. *Victor Carapatius pinxit M.D.XIIII.* Provenienza ignota, 1808.

CIMA GIO. BATTISTA, da Conegliano.

(S. III, 172). « S Pietro da Verona sopra un piedestallo tra i Ss. Nicolò ed Agostino »: tavola col nome del pittore in un cartellino; proveniente dalla chiesa del Corpus Domini di Venezia, nel 1811. Opera citata dal Vasari.

(S. VI, 290). « S. Pietro in trono, in mezzo ai Ss. Paolo apostolo e Giovanni Battista »: tavola; dalle monache Benedettine di S. Maria Matris Domini, di Conegliano, nel 1811.

PALMA GIACOMO, seniore, detto il *Palmavecchio.*

(S. I, 79). « S. Elena con Costantino, tenuta in mezzo da S. Sebastiano e S. Rocco »: tavola in tre compartimenti, donata dal duca Francesco Melzi d'Eril, nel 1804.

VECELLIO TIZIANO.

(S. VII, 330). « Vecchio con lunga barba »: semplice testa di profilo: dalla Galleria dell'Arcivescovado, nel 1811.

(S. I, 751). « S. Gerolamo nel deserto »: tavola ad olio, col nome del pittore. Opera questa degli ultimi suoi anni.

BONIFAZIO detto il *Veneziano,* e più giustamente, il vecchio *Veronese.*

(S. IX, 366). « Mosè salvato dalle acque dalla figlia del Faraone »: tela, dalla Galleria dell' Arcivescovado, nel 1811. Opera di maravigliosa bellezza, attribuita già a *Giorgione.*

PARIS BORDONE.

(S. I, 96). « Il battesimo di Cristo »: tela, dalla Galleria dell'Arcivescovado. Fra le opere sue più belle e castigate.

SAVOLDO GEROLAMO, detto il *Cavalier Bresciano.*

(S. II, 142). « B. Vergine col putto in gloria ». inferiormente, « i Ss. Pietro apostolo, Domenico, Paolo e Gerolamo ». grande tavola, dai padri Domenicani di Pesaro: designata come una delle sue opere più egregie.

JACOPO ROBUSTI, detto il *Tintoretto.*

(S. II, 143). « L'esaltazione della Croce fra quattro santi e sante, fra cui distinguesi S. Elena, due devoti, uno per lato in ginocchio »: tela, di provenienza ignota, 1809.

DA PONTE GIACOMO, detto il *Bassano.*

(S. II, 127). « L'apparizione della B. Vergine sopra una scena di appestati visitati da S. Rocco »: tela; dalla chiesa di S. Rocco di Vicenza, nel 1811. Uno dei migliori lavori di questo pittore.

(S. IX, 376). « Ritratto d'uomo »: attribuito a *Lodovico Vistarino,* nome notato sul quadro; tela, provenienza ignota, probabile acquisto del Bossi, come molti dei ritratti. Bellissimo, degno del pennello del Morone.

SCUOLA VERONESE.

Stefano da Zevio.

(S. VIII, 350). « I Magi al presepio »: tavola. Interessante quale opera d'uno scolare del *Pisanello*.

Monsignori Francesco.

(S. III, 178). « S. Lodovico e S. Bernardino da Siena, in ginocchio, sorreggenti l'anagramma di Cristo, radiato »: tela proveniente da Mantova nel 1811.

Moroni Francesco, da Verona.

(S. V, 268). « B. Vergine col figlio in trono, tra i Ss. Zeno e Nicolò di Bari »: tela, col nome molto sparuto entro un cartellino; da altra scritta la si apprende fatta per disposizione testamentaria d'un Gregorio Zen (1532): dalla chiesa di S. Giacomo alla vigna di Verona, 1811.

Liberale da Verona.

(S. V. 261). « S. Sebastiano »: figura grande intera con veduta di un canale di Venezia: tavola, dalla chiesa dei Domenicani di Arona nel 1811. Opera bella e rara.

Caliari Paolo, detto il *Veronese*.

(S. II, 144) « I tre santi vescovi, S. Antonio abate in trono fra i Ss. Cipriano e Cornelio papa »: tela, proveniente dall'Intendenza dei beni della Corona, nel 1808. Opera egregia di questo egregio artista, ed una delle più celebri della Pinacoteca.

(S. III, 187). « Cristo al convito nella casa del Fariseo, colla Maddalena »: grande tela con molte figure: pare lasciata dalla città di Vicenza nel 1817 in ricambio della restituzione della celebre tela di Monte Berico. Opera bellissima ed originale: ripulita nel 1860.

La Pinacoteca possiede altre sei opere di questo pittore.

SCUOLA VENEZIANA.

NELLE TERRE DI BRESCIA E BERGAMO.

Bonvicino Alessandro, detto il *Morotto*.

(S. II, 129). « La B. Vergine col figlio in gloria »: inferiormente, « i Ss. Gerolamo, Francesco d'Assisi e Antonio eremita »: tela, dalla chiesa di Gardone, provincia di Bergamo, nel 1808.

Lotto Lorenzo.

(S. IX, 371, 373 e 374). « Nobile famiglia, composta d'un vecchio e di due sposi »: le figure emergono a mezzo della persona: tre tele: dono di S. Maestà il re Vittorio Emanuele II, nel 1860. Si credono i celebri ritratti per la famiglia Grimani, di Venezia.

Morone Giovanni Battista d'Albino.

(S. VII, 335). « Ritratto d'uomo raffigurante un Magistrato bergamasco nel 1565 »: tela; antico acquisto dell'Accademia.

(S. IX, 370). « Ritratto », semplice testa di profilo: tela; acquisto fatto nel 1863.

SCUOLA MANTOVANA.

Andrea Mantegna.

(Sala III, 171). Ancona a due piani e dodici compartimenti: in alto e nel mezzo: « Cristo morto tra la B. Vergine e S. Giovanni apostolo »: ai lati, di sinistra, « S. Daniele e S. Gerolamo »; di destra, « S. Agostino e S. Sebastiano ». Fin qui tutte mezze figure: nell'ordine inferiore e nel mezzo, figura maggiore delle altre tutte ed intera, « S. Luca scrivente »: al lato di sinistra, S. Teresa, S. Prosdocimo »; a quello di destra, S. Antonio abate, S. Giustina »: sono tutte figure intere. Tavola, a fondi e incorniciamenti dorati, fatta pel monastero di S. Giustina a Padova, negli anni 1453 e 1454 (una volta scritti sulla tavola) per la somma di ducati d'oro veneziani (zecchini) cinquanta: da colà levata e qui recata nel 1811. Opera giovanile, cominciata a 21 anno.

(S. VI, 353). « Cristo morto, pianto dalla Madre a da Maddalena »: dipinto a tempera sopra tela, acquistato nel 1818 dagli eredi del pittore *Giuseppe Bossi*. Era nello studio dell'artista all'epoca della sua morte (1506), venduta poi, dal figlio Lodovico.

SCUOLA CREMONESE.

Boccaccini Camillo.

(S. I, 82). « Madonna con putto in gloria »; al basso, « i Ss. Bartolomeo, Giovanni Battista, Bernardo e Gerolamo »: tela, col nome e la data, 1532; già nella chiesa dei Carmelitani in Cremona, ritirata nel 1799.

SCUOLA PARMIGIANA.

Mazzola Filippo (padre del Parmigianino).

(S. VII, 334). « Ritratto d'uomo », semplice testa: tavola, segnata del nome. dalla Galleria dell'Arcivescovado.

SCUOLA BOLOGNESE E FERRARESE.

Periodo caratteristico.

Costa Lorenzo.

(S. VIII, 355). « I Magi al presepio »: scena con molte figure: tavola; dalla chiesa degli Agostiniani della Misericordia, di Bologna, nel 1809.

Raibolini Francesco, detto il *Francia*.

(S. VIII, 346). « L'Angelo Gabriele nell'atto dell'annunzio alla Vergine »: già sopra tavola; nel 1866 recato sopra tela, e di recente re

staurata dal conservatore *Felice De Maurizio.*

Dossi Dosso.

(S. VIII, 35,). « S. Sebastiano legato al tronco »: tavola; da Cremona nel 1808: reputata già del *Giorgione.*

Benvenuto Tisi da Garofolo.

(S. III, 177). « Cristo deposto dalla croce in grembo alla Vergine, circondato dalle pie donne e da altri sei personaggi »: tavola, segnata *MDXXXII*, *A°. G. Benvenuto Carofolo*: proviene dalla chiesa di S. Antonio di Ferrara nel 1811. Reminiscenze Raffaellesche.

SCUOLA BOLOGNESE.

Periodo eclettico.

Albani Francesco.

(S. VI, 299). « La danza degli amori per la vittoria della rapita Proserpina ». dipinto ovale sul rame, proveniente dalla Galleria Sampieri di Bologna nel 1811. Composizione celebre, proclamata per una delle più delicate e complete dell'autore.

Reni Guido.

(S. VIII, 358). « I Ss. Pietro e Paolo disputanti ». tela, acquisto fatto nel 1811, dalla Galleria Sampieri di Bologna. Uno dei capolavori di questo troppo fecondo pittore.

(S. X, 418). « S. Giuseppe »: testa sopra tela.

Barbieri Giovanni Francesco, detto il *Guercino.*

(S. VII, 322). « Abramo che discaccia Agar col figlio Ismaele, presente Sara »: mezze figure. tela, acquisto fatto dal Governo nel 1811, dalla Galleria del marchese Sampieri di Bologna. Opera che gode di celebrità grandissima.

SCUOLA FIORENTINA.

Giotto da Bondone.

(S. III, 197). « Madonna in trono col putto ». anconetta cuspidale: nel timpano della cuspide « la testa dell'Eterno Padre ». segnata, OP MAGISTRI IOCTI DE FLORA: proveniente dai Minori Osservanti dell'Eremita, a Fabriano. — Gli sportelli laterali, in numero di quattro, coi « Ss. Domenico, Francesco d'Assisi, Gerolamo e Maria Maddalena », restituiti nel 1815, sono ora nella galleria di Bologna.

SCUOLA UMBRA.

Fulignate Nicolò.

(S. III, 146). « B. Vergine col figlio circondato da cori d'angeli »: tavola, col nome. Dal convento dei Conventuali di Cagli, territorio di Pesaro, nel 1811. Opera assai ben conservata.

Sanzio Raffaele, da Urbino.

(S. VII, 337). « Sposalizio di Maria Vergine », con molte figure:

tavola ad olio, col nome del pittore e la data sul fregio del tempio: RAFAEL VRBINAS MDIIII: fatta per le monache di S. Francesco della Città di Castello (Umbria).

Benchè imitazione dell'eguale storia dipinta, nel 1495, per la cattedrale di Perugia ed ora nel museo di Caen, in Normandia, nulla di più autentico di quell'epoca preziosa, che fu la gioventù dell'Urbinate, poichè egli aveva allora ventun'anni. Tolta dal generale Teodoro Lecchi dalla detta città, nel 1798, venne dal medesimo recata a Brescia, e quivi acquistata dal nob. signore Giacomo Sannazari, il quale la ebbe per zecchini 3500: morto il Sannazari, nel 1804, e fattone erede l'Ospedal Maggiore, ne fu fatto acquisto, nel 1808, per conto del Governo italiano, mercè ripetute istanze, specialmente, del pittore *Giuseppe Bossi*, come si disse nelle premesse storiche.

Questa tavola venne ristaurata, nel 1856, dal conservatore *Giuseppe Molteni*.

SIGNORELLI LUCA, detto *Luca da Cortona*.

(S. VII, 327). « La flagellazione di Cristo »: tavoletta con molte figure: maniera sua tra il 1480 e il 1490: proveniente dalla chiesa di S. Maria del Mercato a Cortona, nel 1811.

SCUOLA MARCHIGIANA.

FRA BARTOLOMEO, detto *fra Carnevale* (al secolo). *Corradino Bartolomeo*.

(S. III, 175). « La B. Vergine in trono, col putto dormiente sulle ginocchia, e ai lati sei santi, tra i quali S. Giovanni Battista, S. Gerolamo e S. Francesco: nel tondo, quattro angeli: a destra, chiuso nell'armi ed inginocchiato, Federico da Montefeltro, duca di Urbino »: tavola; dal monastero delle Riformate d'Urbino, nel 1811.

ZAGANELLI BERNARDINO, detto il *Cotignola*.

(S. III, 168). « La B. Vergine col figlio tra i Ss. Gio. Battista e Francesco d'Assisi »: tavola ricchissima di dorature: proveniente dai Minori Osservanti, presso Cotignola, nel 1811.

SANTI GIOVANNI (il padre di Raffaello).

(S. III, 176). « L'annunciazione dell'Angelo coll'Eterno Padre benedicente da un'aureola, e il nuovo concetto scendente dal cielo portando la croce sull'omero »: tavola, col nome *Johannes Santi Vrb. P:* proveniente dalla chiesa di S. Maria di Sinigaglia, nel 1809.

PALMEZZANI MARCO, da Forlì.

(S. III, 197). « B. Vergine in trono, col figlio tra i Ss. Giovanni e Pietro, da un lato, e i Ss. Domenico e Maria Maddalena, dall'altro »: tavola, col nome *Marchus Palmizanus Forolivense fecerut* (!) *MCCCLXXXXIII:* proveniente dalla Confraternita di Valverde di Forlì, nel 1809.

VITE TIMOTEO, da Urbino.

(S. III, 167). « B. Vergine col divin figlio in alto benedicente; sotto, i Ss. Giovanni Battista e Sebastiano »: tavola; proveniente dalle monache riformate di Urbino, nel 1811. Uno dei capolavori di questo artista.

Rondinelli Nicola.

(S. I, 85). « S. Placidia in adorazione di S. Giovanni Evangelista in vesti episcopali »: tavola; proviene dalla chiesa di S. Giovanni Evangelista di Ravenna: essa ha molti punti di corrispondenza coll'altra tavola (S. III, 150), rappresentante la « B. Vergine col figlio, in trono, tra i Ss. Nicolò, Pietro papa, Bartolomeo ed Agostino, con angioletti musicanti », per tenerla del medesimo *Rondinelli*: anche questa proviene dalla chiesa di S. Domenico di Ravenna.

SCUOLA NAPOLETANA.

Rosa Salvatore.

(S. X, 446) « S. Gerolamo nel deserto »: grande tela, in cui il paesaggio tiene gran parte: fu ottenuta per concambio dalla chiesa di S. Maria della Vittoria, in Milano, nel 1812. Havvi un'altra sua tela, quella già a S. Giovanni decollato.

SCUOLE ESTERE.

Rubens Pietro Paolo.

(S. I, 91). « L'ultima Cena »: tavola; proviene dal Museo di Parigi per concambio, nel 1813. Teste bellissime.

Jordaens Giacomo.

(S. I, 73). « Sacrificio d'Isacco »: tela veramente splendida, nel 1813, proveniente dal Museo di Parigi, come sopra.

Snyders Francesco.

(S. X, 393). « Cervo e cerbiatto cacciati da quattro cani »: grande tela, acquistata nel 1822, mediante concambio col conte Gio. Francesco di San Bonifazio.

Fyt Giovanni.

(S. VI, 294, 303). « Natura morta; selvaggina »: due tele; provenienza ignota.

Pennello ammirando per forza e destrezza: lavori rari in Italia.

Van-Dyck Antonio.

(S. IX, 388). « Ritratto di dama incognita »; a due terzi della persona: tela, proveniente dal Museo di Parigi per cambio, come sopra. — Opera egregia

Rembrandt van Ryn.

(S. VII, 333). « Ritratto di dama », busto: tavola segnata del nome e della data, 1632, fu spedita, nel 1813, dal Museo di Parigi, come i soprannominati.

Velasquez don Diego-Rodriguez de Sylva.

(S. VII, 329). « Testa di frate francescano, cadavere »: tavola; acquistata nel 1816, presso l'incisore prof. Giuseppe Longhi.

Non proseguiremo la nostra gita oltre la sala con che chiudesi la Pinacoteca.

Quelle che seguono, comprese le lunghe gallerie dei concorsi, dei modelli, ed, in ultimo, della piccola collezione delle pitture moderne, non esigono spiegazioni, nè illustrazioni di sorta: tanto le opere vi si mostrano ordinate e contrassegnate dalle indicazioni apposte. Ad ogni modo, il catalogo officiale

risponderà ad ogni dubbio; e tanto più lo raccomandiamo, chè i mutamenti avvenuti negli ultimi giorni, e prima della presente pubblicazione, e quelli che, necessariamente, avverranno in seguito, richiederanno più d'un riscontro.

Uscendo dalla Pinacoteca, prima di indirizzarsi al Museo Archeologico, converrà gittare uno sguardo sul piano intermedio dello scalone interno che conduce alla Biblioteca, indi recarsi alla Biblioteca istessa e nelle scuole di prospettiva e di architettura.

Sullo scalone:

PIAZZA CALISTO, da Lodi.

« Le nozze di Cana, in Galilea »: pittura a fresco, disposta in tre grandi compartimenti: nel centro, « Cristo al banchetto »; nei lati, composizioni accessorie collegate colla centrale. Era nel refettorio del monastero dei Cistercensi di S. Ambrogio, ed occupava una delle fronti dell'aula, divisa in tre campi, come qui, da due lesene che si univano alle vele della vôlta. È una pittura ben conservata e col più deciso carattere veneto. Venne qui portata, togliendovisi la intera parete, nel 1840, per cura del conte *Ambrogio Nava*, col sussidio del capomastro Crivelli.

« Apostoli e profeti », numero tredici teste entro forme circolari, che stavano nelle lunette del medesimo refettorio, e che vi furono tolte col metodo dello strappo della tela.

Nella Biblioteca nazionale:

Tredici grandi volumi corali appartenenti già alla Certosa di Pavia. Sono ornati di miniature splendide per colori e varie per dimensioni e per forme. Evidentemente, appartengono alla seconda metà del secolo XVI. Le composizioni di *Raffaello* e di *Michelangelo* formano non solo il fondo dei soggetti, ma bene spesso ne sono oggetto principale d'imitazione. Tra i collaboratori di tant'opera, perocchè la moltiplicità delle mani vi era indispensabile, si è riconosciuto un prete *Evangelista Della Croce*, milanese, della metà del secolo XVI.

Nella scuola di prospettiva, già sagrestia di S. Maria di Brera:

SUARDI BARTOLOMEO, detto il *Bramantino*.

« La B. Vergine col figlio in collo, davanti ad un balcone tra i Ss. Giovanni Battista e Stefano protomartire »: pittura a fresco; essa è assai importante, spettando al miglior tempo di questo autore; presentemente, però, è in grave condizione di deperimento.

Nella scuola d'architettura:

Grande lavatojo di marmo, già nel nominato refettorio di S. Ambrogio, colla data incisa del MDL: questa si può tenere per quella del suo finimento, giacchè la parte superiore appartiene alla scuola dei *Busti* e del *Fusina*, che è come dire, al primo quarto del secolo XVI.

MUSEO ARCHEOLOGICO.

Le vicende narrate circa la Pinacoteca ci chiariscono l'origine del Museo. Un'istituzione non fu immaginata dal *Bossi* scompagnata dall'altra; se ne sentiva, d'altronde, l'eguale necessità, l'eguale urgenza.

Vero è che qui la materia scarseggiava ben più che per la Pinacoteca: i monumenti della statuaria, non che essere limitati di numero, aggiungevano contro di loro le difficoltà ed i dispendi del trasporto, quando non vi erano di mezzo i diritti di famiglia, per levarli dalle chiese donde si potevano avere. Nondimanco il concetto era sancito: si attendeva all'effettuazione, e, a primo luogo di collocazione, il voto erasi, intanto, deciso per l'antico refettorio gesuitico, l'attuale sala scolastica per la scuola degli ornamenti; quando, nel 1808, la risoluzione presa di togliere al culto la chiesa e smantellarne la facciata presentò ovvio lo spazio terreno di essa, che è appunto quello oggi dal Museo occupato, sotto alle grandi aule della Pinacoteca.

L'Accademia aveva già ospitato alcuni oggetti presso di sè prima di questo tempo. Il monumento di Lancino Curzio, di *Agostino Busti*, fu tolto, per cura del Bianconi, dal chiostro di S. Marco, alla soppressione dell'ordine Agostiniano (1799). Il *Bossi* aveva curato (1806) il recuperamento, dal monastero di S. Marta, della statua di Gaston de Foix, che vi giaceva entro un deserto cortiletto: così, per la statuetta del profeta Isaia e per la lapide del *Boltraffio*.

Non trascorsero molti mesi che vi troviamo costituita una Commissione di Governo col mandato di

visitare le chiese soppresse e indicare i pezzi scultorii da ritirarvi. La Commissione è composta del numismatico Gaetano Cattaneo, dallo scrittore di storie Luigi Bossi e dallo stesso pittore *Giuseppe Bossi,* cui più tardi succede lo *Zanoja.* Delle note vengono presentate al Governo nel 1808, fra cui primeggiava il monumento di Barnabò Visconti che era nella chiesa di S. Giovanni *alla conca.* Questo monumento, che non si ottenne che più tardi (1813), a motivo del dispendio per la sua rimozione, ebbe per compagni, anzi lo precedettero, oggetti tolti alle chiese di S. Salvatore, di S. Ambrogio *ad nemus,* di S. Giovanni *alla conca,* di S. Maria della Pace, di S. Marcellino, ecc.

Tutto pareva procedere prospero, quando gl'infausti avvenimenti del 1814, come scompigliarono il rifarsi del paese nostro, spezzarono d'un tratto anche il consolidarsi appena iniziato di quest'istituzione. Lo spazio assegnatole fu usurpato in grandissima parte pel servizio ecclesiastico connesso alle scuole ginnasiali, il quale vi si protrasse fino al 1848. Il vanto d'averlo sgombrato, spetta, destino singolare! alle violenti occupazioni militari dell'esercito austriaco, nel 1849 e 1850.

Non cessò, per questo, dal 1814 in poi, d'affluire, al limitato spazio riservato all'Accademia, quanto si incontrava nelle escavazioni cittadine e fosse di ragione del Comune, o anche quanto dai privati si possedeva, quasi d'ingombro domestico. Vi mancava, però, ogni carattere di pubblicità, e con esso ogni argomento di cittadino interesse e di attrattiva efficace. Non era che un ripostiglio a servigio dell'Accademia. Cionnondimeno, il pensiero non era morto; viveva come un desiderio. Dobbiamo, almanco, attribuirgli il merito dell'acquisto di quel tesoro singolare onde si

fece ricco nel 1818, delle cose antiche raccolte da quel *Giuseppe Bossi* che abbiamo tante volte nominato. Fu un ben lieve compenso, di fronte alla preziosa sua raccolta di disegni che lasciossi l'Accademia nostra sfuggire e che venne acquistata da quella di Venezia. Fu, anche, una tarda riparazione alla troppo avversata memoria del *Bossi:* fu un attò che onorò i caldi fautori dell'acquisto, il Cattaneo, suo amico, e lo *Zanoja* suo emulo, atto con che questi chiuse la vita. Si pensi all'ingegno e alla perizia del raccoglitore, e può misurarsi il pregio della raccolta: si pensi che componevasi di quattrocento ottanta oggetti, e non fu pagata che lire settemila e cinquecento di Milano (it. L. 6000)!!

Da quest'epoca il Museo visse la vita de' suoi marmi. Qualche avanzo di naufragio veniva, tratto tratto, a ricoverarsi sotto la sua vôlta come sotto il coperchio d'un avello. Lo spoglio delle pietre figurate ed incise dell'arco biforo di Porta Orientale (ora Venezia), nel 1819; alcuni frammenti architettonici dell'epoca imperiale romana, esumati presso l'antica Porta Nuova, nel 1821; un'ara di laterizio intonacata e dipinta, trovata presso l'antico luogo del circo (S. M. Maddalena *al cerchio*), nel 1825; parti frammenti e ornamentali ed architettonici di qualche epoca posteriore; ecco tutta la messe d'un quarant'anni.

Un lembo di cielo s'aperse pel Museo col riscuotersi degli studii archeologici delle età mezzane e del rinascimento. La Francia, in questi, ci aveva precorso di sette od otto anni, quando da noi un vero artista e professore dell'Accademia, *Francesco Durelli*, dalla sua aula officiale si fece ardente incitatore di quell'amore illuminato che vale un raggio fecondo di sole. Gli artisti, oggi, tra noi più eminenti nello studio dell'architettura connessa all'archeologia, hanno at-

tinto dal suo entusiasmo quella fede e quel magistero onde vanno onorati. Un alto esempio, ed in una sfera diversa, dava quell'egregio che fu il pittore *Pelagio Palagi*. Fuori del girone dell'arte, più voci, in nome della carità cittadina, in nome della scienza, caldeggiavano l'istituzione d'una Società archeologica e d'un Museo patrio. Si parve più vicini all'effettuazione del lungo voto nel 1858, quando, ad istanza dell'Accademia, ottenutosi dal Governo, allo scopo di estendervi il Museo, l'abbandonato oratorio ginnasiale, stava essa trattando colla rappresentanza del Comune per assumere il dispendio dell'ordinamento e della suppellettile. Gli avvenimenti del 1859 sospesero le trattazioni in questo mezzo.

Il proposito fu opportunamente raccolto da chi successe nel reggimento dell'Accademia; e questa volta con miglior esito. Non vuolsi disconoscere quanto vi cooperasse un cittadino nostro che sedeva presso il ministro Matteucci. Fu uno degli ultimi atti di quell'Amministrazione il decreto del 13 novembre 1862, con che era istituito il presente Museo Archeologico; e dopo tre anni di preparativi, pel suo migliore ordinamento, esso potè essere aperto al pubblico il 27 aprile 1867.

È ovvio che l'archeologia monumentale della città e del territorio vi tenesse, in generale, il primo posto, e ne fosse il criterio fondamentale: da ciò il numero non piccolo di monumenti scultorii significantissimi per la storia dell'arte locale, qui, in salvo, sottratti dalle rovine dei nostri edifici religiosi e laicali, che non possono lasciare indifferente lo studioso delle cose cittadine. Se osiamo, tuttavia, introdurvi il lettore, non è che per quegli oggetti che hanno importanza artistica, come vogliono le note nostre. Ond'è che seguiremo, come per la Pi-

nacoteca, il proposito d'indicazioni staccate e speciali, senza pretesa di supplire al catalogo officiale che, di certo, verrà in luce, ed a cui, in ogni caso, rimanderemo il lettore per un più completo studio delle molte ed interessanti antichità che il Museo racchiude.

La porta che ne adorna l'ingresso è opera disegnata dal *Tibaldi*, e fu donata nel 1864 dai fratelli Bozzotti al Museo.

SALA I.

Nave minore: a sinistra dell'entrata. — Quindici capitelli raccolti dagli atterramenti di edifici cittadini: la maggior parte del XIV e del XV sec.: alcuni bellissimi per forma.

Immagine femminile impudica. — Già sull'arco della Porta Tosa al giro delle mura repubblicane del XII secolo, fu fatta levare da S. Carlo Borromeo: qui proviene dal Museo Archinto. Insussistente è l'opinione che desse il nome alla porta; come nulla prova che sia un'immagine derisoria della moglie di Federico Barbarossa.

Diversi capitelli, fregi ed altre particolarità architettoniche raccolte dall'esumazione della Milano romana del III secolo.

Cippi ed are romane: alcuni dei primi figurati.

Nave centrale. — Quattro colonne di porfido, tolte dalla chiesa di S. Cristoforo, poco dopo la sua soppressione (1798): pare che, prima di un restauro avvenuto nel XVI secolo, vi reggessero un ciborio come quello di S. Ambrogio, e più anticamente, fossero parte e ornamento d'un tempio dedicato a Vesta.

Diversi frammenti figurati, trovati nelle escavazioni della città o tolti dalle demolite sue porte.

A destra. — Arca funeraria di Regina della Scala. — Ella cessò di vivere nel 1384, un anno prima del marito, Barnabò Visconti; il suo deposito consiste d'un'arca rettangolare, sostenuta da sei colonne ottagonali: il davanzale dell'arca è figurato, e diviso in tre inquadrature, delle quali la centrale offre l'immagine d'una « Pietà », e le laterali i due Evangelisti « S. Matteo e S. Marco ». È facile riconoscerlo assai più modesto e ragionevole di quello che vedremo del consorte. Se non lo scultore delle figure, l'architetto è un maestro Campionese, ben più abile nell'architettura che nello scalpello. Esso fu qui portato nel 1864, dalla cripta della chiesa di S. Giovanni *in conca*, ove giaceva quasi obbliato.

Monumento di Barnabò Visconti. — Erettosi da lui medesimo nella chiesa di S. Giovanni *in conca*, intorno all'anno 1470. Si compone d'una colossale arca di marmo, figurata sui fianchi, sostenuta da dodici colonne di varia forma. Le composizioni sono le solite di queste rappresentazioni. Nel lato sinistro il tumulato è presentato da « S. Giorgio al Crocefisso ». Sull'alto del coperchio la statua equestre del principe duramente accomodata in arcioni sopra un cavallo colossale. Il monumento è di marmo bianco, riccamente coperto da dorature, ed in alcune parti colorito. Non se ne conosce l'autore; certo, fu uno dei maestri da Campione, forse *Bonino*,

che tanto era legato cogli Scaligeri di Verona. Quello che si notò del monumento di Regina della Scala, qui viene ragione di ripetere, cioè che l'autore doveva essere più architetto che scultore: ed è probabile che entrambi questi monumenti siano usciti dal medesimo artefice. Quello di cui trattiamo venne qui recato nel 1813, toglhendolo dalla cappella del campanile della chiesa.

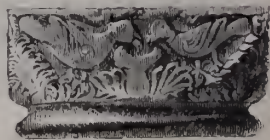
La porta del banco Mediceo. — Era nella via dei Bossi: perciò fu detta e la si designa ancora la porta dei Bossi. Apparteneva ad una ricca casa costrutta di terre cotte ornate, pari a

MONUMENTO DI BARNABO VISCONTI.

quelle dell'Ospital Maggiore. Questa porta, miracolo di scultura, coi ritratti di Francesco Sforza, di Bianca Visconti, e con tutti gli stemmi e le imprese dei due conjugi, è opera del fiorentino *Michelozzo Michelozzi*. Nulla di più fino ed eletto: fu fatta eseguire da Cosimo de' Medici a decoro della casa avita donatagli dal nuovo duca, mentre i due fratelli Portinari vi tenevano il banco. Può aversi per opera fra gli anni 1460-65. ed era, fin dal tempo suo, celebre in Italia, al pari della casa di cui qui sa rebbe troppo lungo discorrere. Venduta la porta nel 1863, fu riscattata

col denaro del Comune, a cui, in parte, concorse una soscrizione privata. Nel 1864 fu qui riposta.

A sinistra della porta. — Pietra tombale avente una matrona o figura monastica distesa sul letto funerario. Lavoro di grande soavità e perfezione d'esecuzione: non è di stile lombardo.

Dall'opposto lato. — Lapide figurata alla memoria del poeta Lancino Curzio, opera di *Agostino Busti*, era nel chiostro di S. Marco, donde

FRAMMENTI DELLA CHIESA DI S. MARIA D'AURONA.

fu tolta el 1799, poco dopo la soppressione dell'ordine Eremitano.

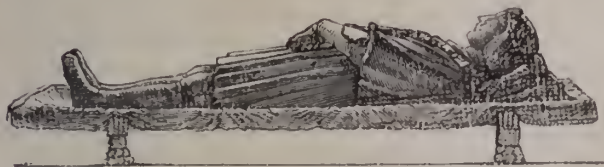
Seconda nave minore. — Campana fusa da maestro *Ambrogio dei Calderari* (1303); era sulla torre del Comune.

Molti frammenti d'architettura longobarda, quivi aggruppati e tolti dalla chiesa di S. Maria d'Aurona, già annessa ad un cenobio di Benedettine fondato da Aurona figlia di re longobardo, nel 740. Senza dire delle iscri-

zioni onde vanno contrassegnati diversi dei capitelli, argomento di studi storici di non lieve importanza, cotesti pezzi tornano di grande pregio per l'arte, dimostrando lo stato ed il carattere dell'architettura locale in quell'oscura epoca storica; onde fu dubitato se davvero appartengano alla fondazione del cenobio o alla riedificazione di esso avvenuta nel 1096. Noi propendiamo pel secondo concetto. Tutti questi pezzi furono donati dall'Amministrazione della Cassa di Risparmio, unitamente ad altri non pochi dell'epoca romana e del secolo XV e XVI, trovati nelle escavazioni per l'edificio di sua residenza. I disegni dei capitelli che noi presentiamo sono opera e parte degli studi del prof. *Gaetano Landriani*.

Avanzi diversi con figure spezzate del basamento della chiesa di S. Satiro.

« Le quattro Virtù cardinali », davanzale d'un avello marmoreo opera del XV secolo.

Statua tumulare di Gaston de Foix. — Figura marmorea di misura na-

STATUA DI GASTON DE FOIX.

turale; essa è la parte principale del grande monumento, commesso da Luigi XII pel nipote. Datone l'incarico al Lautrec, commissario reale al di qua dei monti, egli ne aveva affidata l'opera ad *Agostino Busti*. Nel 1517, l'opera ferveva: lavoravano secolui *Gian Giacomo di S. Gallo*, *Giovanni Pietro da Bornago*, *Ambrogio da Bornago*, *Ambrogio Pomero*, scultori chiamati dalla fabbrica del Duomo; loro s'aggiunsero, ai 18 di giugno dell'anno successivo, ad istanza del vescovo Tarbense, *Cristoforo Lombardo*, *Giovanni Ambrogio da Cremona*, *Agostino del Pozzo* ed *Ambrogio da Arluno*; e, ancora, pochi mesi dopo (16 settembre), *Giovanni Antonio da Osnago*, *Andrea da Saronno* e *Ambrogio Dolcebono*; come i primi, scultori tutti tolti dal Duomo. — Al monumento che doveva, prima, collocarsi nella cattedrale dov'erano state recate le spoglie del giovane capitano, fu poi assegnata un'intera cappella nella chiesa di S. Marta delle monache Agostiniane, ottenutavi, pare, per ma-

neggi personali di alcun alto personaggio della Corte francese. Rimasto imperfetto pel sopravvenire degli avvenimenti politici, conseguenza della battaglia di Pavia, perduta da Francesco I, e, con essa, della rinunzia alle ragioni ducali di Valentina di Valois, la grand'opera giacque a lungo abbandonata in un ripostiglio del monastero. Quivi, mutilata e spezzata violentemente, secondo alcuni, per basse gare tra le claustrate, finì coll'andare venduta a frammenti e questi dispersi in guisa quasi incredibile, tanto ve ne hanno di disseminati non che in Italia, fuori. La statua fu portata qui, nel 1806, per opera del *Bossi*, dal monastero istesso di S. Marta.

Vi si serbano pure, raccolte da diverse parti, cinque statuette sedute di profeti; una ritta, delle Virtù, e due piccoli bassorilievi ornamentali. Uno di essi porta inciso il nome dell'autore. A questi nove pezzi, per comporre un'idea del monumento, basterà far seguire una semplice enumerazione di quelli che si trovano dispersi, ed hanno un aspetto di connessione troppo evidente colle mani dell'artista e col concetto del monumento. S'avverta però, onde rendersi ragione del loro numero e della diversa indole del soggetto, che alla sua composizione doveva certamente prendere gran parte la cappella di collocazione. Ora, ecco l'indicazione del numero dei pezzi e dei luoghi dove si conservano: nel Museo della Biblioteca Ambrosiana, *diecisette*; — a Castellazzo d'Arconate, nel palazzo dei marchesi Busca, *diciotto*; — a Belgiojoso, nel castello Belgiojoso, *tre*; — nella chiesa cattedrale di Novi, *due*; — a Savona, presso un privato, *tre*; — a Torino, nel Museo delle antichità, *dieci*; — a Londra, nel Museo di Kensington, *cinque*. — Da questa semplice enumerazione si hanno, sommariamente, sessantasette pezzi, senza tener conto d'altri mal certi. Ciò che rammarica al cospetto di questo cumulo di frammenti, per la maggior parte senza connessione tra loro, e tutti di una fattura ammiranda nel maneggio dei ferri, è la mancanza di alcun disegno che possa essere norma al ricomporli. Il Museo di Kensington, oltre le citate statuette, possiede, è vero, un disegno, acquistato, poco dopo il 1854, dalla raccolta Woodburn; esso fin allora fu creduto del *Vinci*, perchè da quell'egregio intelligente comperato a Milano intorno all'anno 1820; ma ora, invece, lo si riconobbe appartenere al pensiero del monumento. Noi, e meglio di noi, diversi periti, lo reputano, però, non altro che uno dei tanti schizzi preparatorii che deve aver richiesto quest'opera colossale. Il ministro Correnti ebbe la felice idea di commettere all'Accademia di Milano la raccolta di tutti i pezzi formati sugli originali dispersi allo scopo di presentarli a quella Esposizione nazionale, cui attendiamo scrivendo.

« Angeli proni in atto d'adorazione », scultura di marmo, secondo lo stile di *Donatello*, o per lo manco di carattere fiorentino: opera di squisita fattura.

SALA II.

Sulla porta interna. — « La Beata Vergine col figlio, tra diversi santi; » avanzo mutilato d'uno dei bassorilievi che erano sull'arco biforo di porta Orientale, atterrato nel 1819.

Ai lati della porta. — Due frammenti dell'architrave della porta di S. Maria di Brera coi « Ss. Agostino e Gregorio », opera di *Balduccio da Pisa*, siccom'era tutta la porta atterrata. nel 1809. Il nome si

desume dagli avanzi della leggenda, e meglio dalle memorie del tempo. Sono opera della metà del XIV secolo. La chiesa di Brera, di cui qui si vede un vecchio avanzo, appartiene al 1198.

Diverse sculture lombarde del XV secolo, raccolte dalla demolizione di vecchi edifici.

Seguono sei vetrine contenenti molti e svariati oggetti, come sono: avanzi d'una tomba gallo italica, vasi fittili, di rame, di bronzo, ciste, ed altri bronzi figurati dell'epoca romana e del rinascimento, avori, majoliche faentine e urbinati, di *M. Francesco Xanto*; fra cui più interessanti, per la storia della scultura lombarda, i marmi, in gran parte provenienti dalla raccolta Bossi. Ma a ciò meglio provvederà il Catalogo.

Porta marmorea di S. Gottardo, messa a pezzi nell'occasione della costruzione del palazzo reale, così esportata a Monza, e testè, come fu possibile, recuperata. Devesi tenerla per opera di *Francesco Pecorari*.

Cinque pitture a fresco, mantenute sul muro, e sono: « S. Francesco d'Assisi e S. Giovanni Battista », di *Vincenzo Foppa*; « Cristo colla Maddalena e S. Bernardino », di *Bartolomeo Suardi*. D'un ignoto è la quinta. Provengono dalla demolizione della chiesa di S. Maria del Giardino, e furono dono del sig. Prospero Mosè Loria.

Grande affresco tolto dal muro colla tela, dal chiostro di S. Maria dei Servi, nel 1833, rappresentante « un cavaliere della famiglia Mozzanica, inginocchiato davanti alla Beata Vergine col figlio, e condotto da S. Caterina, S. Giorgio e da altra santa ». È opera della fine del XIII secolo, e vale a testimonio delle condizioni locali della pittura a quel tempo.

Nel mezzo della sala, diversi oggetti d'arte antica e del medio evo, non senza interesse.

Presso la porta, uscendo. Monumento marmoreo di Giambattista Bagaroto, piacentino, vescovo di Bobbio. Se lo costrusse vivente per opera di *Andrea Fusina*, intorno all'anno 1517. È una doppia arca, vale a dire l'arca propria pel deposito degli avanzi mortali, e sopra questa il tetto funerario per l'esposizione del defunto, il tutto sostenuto da sei pili a forma di candelabro. Non senza ragione va celebrato per l'abbondanza e la bellezza della decorazione di putti, di stemmi e di fiori. Il *Fusina*, qui, si mostra degno emulo del *Busti*, come era altresì suo coetaneo.

BIBLIOTECA

AMBROSIANA.

Le origini di questa celebrata istituzione sono abbastanza note per non limitarci che a riassumerle, dal punto di vista dell'arte.

Federico, dell'antica famiglia patrizia dei Borromei, già cardinale a trent'un anno, e cugino al cardinale Carlo, che già aveva tenuto la sedia arcivescovile della diocesi milanese (1560-1584), vi era stato assunto egli pure, riluttante, nel 1595. Egli, che erasi fantasticata una vita di solitudine e di studio, in un eremo di Camaldolesi, trovossi gittato nel mare magno della vita, mentre la Chiesa sentivasi già battuta in breccia dalle nuove dottrine dei dissidenti germanici. Uomo di alto sentire e di scienza verace, pensò d'opporre il baluardo della stessa scienza all'invasione che faceva assegnamento sull'ignoranza delle moltitudini e di quella, pur troppo grave, del clero. Di qui, il concetto primo di una biblioteca, che volle chiamata Ambrosiana, piuttosto che dal nome suo come fondatore, da quello della Chiesa d'Ambrogio cui era consacrata.

A Roma il cardinale erasi già mostrato un bibliofilo ardente ed accorto: ne era frutto una grandissima copia di libri rari e da ogni intorno ottenuti: il nucleo primo, adunque, non mancava; conveniva aggiungere, centuplicare. In questi pensieri si travagliava negli anni 1602 e 1603. Intanto il pontefice Clemente VIII lo inanimava, ed aggiungeva all'impresa la somma di seimila zecchini. Da questo momento cominciò pel Borromeo quell'incomparabile sviluppo di attività per raccogliere, col consiglio e coll'opera d'uomini dottissimi, dapprima quanto trovavasi di codici antichi e pregiati, greci e latini, in Italia e in Germania; poscia, quasi tuttociò non bastasse, egli volse ogni cura ai libri e ai manoscritti sacri e profani, di qualsiasi lingua, ma specialmente di quelle orientali, allora tenute fondamento dello scibile umano. L'amor suo conosciuto, le innumerevoli relazioni di amicizia col fiore del mondo cattolico, a Roma,

gliene fecero affluire a lui da molte parti: ma furono le indagini condotte, a stimolo e dispendio di lui, da messi accuratamente eletti, che gli diedero i più larghi frutti; v'ebbe chi viaggiò la Francia, la Spagna, le Fiandre, chi si spinse, nonche nell'Apulia e nella Sicilia, nel lontano Oriente, in Egitto, a Costantinopoli, nella Persia, nella Media; onde quell'ammiranda e preziosa serie di manoscritti non che latini e greci, ebraici, siriaci, caldaici, persiani, armeni, cui il fondatore volle aggiungere a compimento una tipografia per le diverse lingue, entro il recinto della Biblioteca medesima.

L'ordinamento personale e morale non era da meno del resto. Come cosa propria del tempo e delle persone, esso fu tutto ecclesiastico. Una Congregazione a turno quinquennale, composta da membri del Capitolo Metropolitano e dalle principali dignità delle parrocchie della città; due Conservatori inamovibili, il Preposto della vicina Congregazione degli Oblati e un membro cospicuo della famiglia Borromeo; poi, un Collegio di dotti, ecclesiastici tutti, dal fondatore ideati nel numero di sedici, che durante la vita del porporato non oltrepassarono il numero di nove, e che stanno ora nel limite di quattro, compreso il prefetto, cui era officio la pubblicazione e l'illustrazione dei codici quivi riposti: ecco, in breve, gli elementi della sua amministrazione: cui pose a suggello per la conservazione dei volumi il divieto di esportazione dei libri, sotto pena di scomunica; — la maggior pena ecclesiastica del tempo.

Fu così aperta la Biblioteca agli studiosi, il 6 decembre 1609, poco più di sei anni dopo che della fabbrica erano state gittate le fondamenta dall'architetto *Fabio Mangone*, sulle rovine delle scuole Taverna

e di altre private abitazioni. L'ingresso della Biblioteca era dal piccolo atrio che, ricinto da cancelli, riguarda la piazza di S. Sepolcro, che ora sembra ormai abbandonato: l'aspetto delle sale prime è quello stesso che, oggi ancora, possiamo vedere. Allora esse correvano sopra una sola linea, direttamente; e pertanto, di numero alquanto minore delle presenti; ma possiamo comprendere la meraviglia dei contemporanei davanti alla maggiore delle aule, quella per la lettura in comune, opera, com'è, insigne tuttavia per architettura e per ornamentazione, allora ancor più per l'ordinamento dei volumi e per la suppellettile a servizio degli accorrenti.

Era quasi una Università quella costituita, a poco á poco, qui, dal Borromeo: vi si voleva, anzi, completo, come allor dicevasi, l'impero delle Muse: onde al culto della poesia e della filosofia doveva venir compagno quello delle arti belle. Da quasi un secolo l'Accademia del Vinci si era dileguata come un bel sogno: gli effetti di questo vuoto si tradivano nelle deformi immagini votive che vedevansi intorno, nella campagna specialmente. Volle il cardinale risuscitarla, assegnando ad artisti diversi, com'era il motto dell'istituzione (*singula singulis*), facoltà diverse d'insegnamento secondo l'indole della materia. Senza porre indugio, nel 1620, chiamò quanti dovevano incarnare il suo pensiero intorno a sè, nello stesso palazzo arcivescovile. A presiederla, nell'insegnamento, pose uomini che pel tempo loro portavano alta fama e che la posterità rispetta: per l'architettura, *Fabio Mangone;* per la pittura, *Giovan Battista Crespi;* per la scultura, *Giovanni Andrea Biffi*. Il campo era spianato: si diede opera tosto (1625) alle costruzioni che dovevano eguagliare quelle della Biblioteca; alla morte del fondatore erano com-

pite fino al tetto. Si componevano di due grandi aule, l'una per allogarvi la pinacoteca, l'altra per la statuaria, ed una terza minore per lo studio dal naturale. Un piccolo giardino doveva tener separate le due istituzioni sorelle, la Biblioteca dall'Accademia.

L'istituzione del cardinale non procedeva intanto senza profitto: un eletto drappello d'artisti vi si raggruppava intorno: *Daniele Crespi, Carlo Francesco Nuvolone, Melchiorre Gherardini*, i due *Bianchi Giovan Paolo* e *Carlo, Ercole Procaccini*, ed altri minori. Ma un destino inesorabile congiurava per mandare a vuoto le sollecitudini di Federico e i conati dell'arte per sollevarsi. Basta ricordare la peste del 1630 per rendersi ragione dove e come potesse approdare tanta impresa. Per ordine istesso del fondatore, Biblioteca e scuole furono chiuse in quella circostanza di pubblico lutto.

La Biblioteca fu riaperta quattro o cinque anni dappoi; e non fu tarda nel rispondere al moto iniziale impresso dal porporato. Non così l'Accademia: mancavano tutti gli elementi: il senso della sua importanza era sceso in una tomba aperta nel Duomo, davanti all'altare della Madonna dell'Albero, nel settembre del 1631: ai sopravvenuti Conservatori, ecclesiastici tutti, mancava la mente e l'educazione a tale ordine di studii; la santocchieria del tempo l'avversava, nè l'arte istessa si presentava atta a debellarla. Vi si volse l'animo quarant'anni dopo, intorno al 1670: alcuni dei Conservatori, fra cui il bibliotecario Bosca, assunsero il carico di restituirla secondo la mente del fondatore: vennero chiamati a reggerla: per la pittura, *Antonio Busca;* per la scoltura, *Dionisio Bussola*. Si pose mano all'ordinamento delle due sale destinate a scopo di Museo. Quella pei

quadri pare fosse già accomodata alla meglio. Oggi, destinazione e forma sono mutate, come vedremo: allora era primissima necessità, davanti all'ingente materiale già preparato dal fondatore, di cui in parte andava ricco per diritto di famiglia, in maggior parte per fatto suo, perciocchè frutto di acquisti personale. Alla maggiore delle due sale — un rettangolo di metri 16 per 9,50 circa — fu dato l'assegnamento di Pinacoteca; alla minore — metri 16 per 8 circa — quello di Museo per la statuaria. Nelle prime si accoglievano « i Magi » tenuti del *Vecellio;* il « Tobiolo » del *Bonifacio*, i ritratti del *Vinci*, e le tavole del *Bramantino*, del *Borgognone*, del *Luini*, e le minori del *Bril* e del *Breughel;* citiamo le maggiori: in esse pure i volumi del *Vinci*, dono dell'Arconati. Nella vicina e minore stava il Museo della statuaria, molti gruppi e statue di gesso tratti, per commissione del fondatore, dai marmi più celebri dell'antichità e della rinascenza, il Laocoonte, il Gladiatore, l'Ercole Farnese, l'Apollino, l'Antinoo, i colossi della Cappella Medicea, i bassorilievi della colonna Trajana, e tra questi, statue e busti di marmo del suo tempo, tesoro raro e ammirando per quella età in una scuola che poteva dirsi privata. Vi si aggiunga il cartone di Raffaello e ben molti altri disegni, come pure buon numero di oggetti che, oggi, chiameremmo di curiosità, principio di una collezione di anticaglie, e sarà agevole formarsi un'idea a quale altezza di vedute si ispirasse il cardinal Federico.

Vani stimoli! L'adinamia onde l'arte mostravasi colpita era ribelle ad ogni umano incitamento: lo sfasciamento degli animi traeva seco quello delle menti, e per seguito, questo fiore della mente e dell'animo, che è l'arte, giaceva vizzo sul suo stelo spezzato. Tutto

fa credere che l'Accademia Ambrosiana esisteva più di nome che di fatto, e fu così per non risorgere più. Quando lo avrebbe potuto, i tempi richiedevano più larghi intendimenti: l'insegnamento dell'arte era, inoltre, tenuto parte della istruzione pubblica: l'Accademia di belle arti, istituita (1776) nel già Collegio gesuitico di Brera, recava il colpo di grazia alla creazione del cardinale, che sempre più prendeva rito ecclesiastico e carattere di soda e incrollabile conservatrice degli studii di antichità classica.

È, anzi, dalle sue leggi severe, dettate dal fondatore istesso, dallo spirito di scrupolosa ed intemerata conservazione che la isola dagli attriti quotidiani della mobile vita sociale, che le venne quell'alta riputazione e quella fiducia sconfinata con che tutti la riguardano, in cui riposano, facendola depositaria delle cose cui votarono, in vita, un culto.

Già prima del finire del secolo XVII sentiva pertanto il bisogno di allargarsi nello stretto ambito che le era stato assegnato. Nel 1812 si aggiunse due sale: quella già dell'associazione caritativa a sussidio degli infermi detta di S. Corona, in ultimo, oratorio pei chierici della città; la seconda, nel 1813, chiamata oggi sala Borromeo, che era prima oratorio degli Oblati.

Il distendersi principale le era tuttavia impedito, sul fianco meridionale, da due chiese: l'una sussiste ancora, ed è quella di S. Sepolcro; l'altra era quella di S. Maria della Rosa, in origine (1480) fatta erigere e tenuta dai Domenicani di S. Maria delle Grazie. Essa è ora sparita senza lasciar traccia di sè, trasformata come fu dall'ampliamento della Biblioteca. Compresa nelle soppressioni del primo regno italiano, fu acquistata dalla Biblioteca nel 1829, e si diè opera tosto alla fabbrica per mezzo dell'architetto *Giacomo*

Moraglia e dell'ingegnere *Santagostino*, tanto che nelle nuove sale, entro il 1835, potè cominciare il trasporto della preziosa sua collezione d'arte, collocando altrove i minori oggetti, siccome erano i modelli che, un giorno, avevano avuto la destinazione delle scuole.

Istrutti dalla storia e guidati dall'arte, noi possiamo, ormai, innoltrarci nel suo recinto, sicuri di meglio comprendere il luogo che percorreremo.

Siamo entrati nel cortile. — I ruderi marmorei vi soverchiano le opere d'arte. Tolta, dalle recenti memorie funerarie, il monumento pel giureconsulto Gian Domenico Romagnosi, opera principale dello scultore *Abbondio Sangiorgio*, la nota delle restanti è breve. — Una statua affissa entro una nicchia si dice da sè un Platone, opera d'un *Giovanni Antonio Piatti*, allievo indubbiamente, dei fratelli *Cazzanighi*, colla data del 1478. — Sotto: la pietra tumulare, frammentata, del celebre conte di Carmagnola e della moglie Antonia Visconti: era nella chiesa di S. Francesco; è opera dopo la morte della seconda (1460 ?). — Diverse figure dipinte, entro nicchie simulate, provengono dallo spoglio della demolita chiesa della Rosa. In alcune di esse vediamo il fare di *Donato da Mont'orfano*, in altre quello del *Suardi-Bramantino*. Vi è osservabile il ritratto, figura intera, del vescovo Bartolomeo Vicentini, il primo ispiratore dell'istituzione pia, oggi appellata di S. Corona (1490 ?). — La mezza figura di vescovo chercuto che presenta un modellino di chiesa tiensi per l'immagine dell'arcivescovo Ariberto (secolo XI), e fu tratto dalla chiesa di S. Dionigi da lui fondata.

Sala Custodi. — Nella Biblioteca, oltrepassando la sala di lettura, passiamo direttamente a quella detta del barone Pietro Custodi, che legò alla Istituzione oltre a ventimila volumi in essa raccolti (1837). — Il monumento marmoreo, nel fondo della sala, è sacrato alla memoria del pittore *Giuseppe Bossi:* si ricordi quanto ne dicemmo ragionando della Pinacoteca. Fu questo eretto a spese degli amici, cui essendo stato conteso di collocarlo nel palazzo di Brera, qui lo deposero. Il disegno bellissimo è del pittore *Pelagio Palagi:* il busto sul cippo, di *Antonio Canova:* il bassorilievo, significante «l'Amicizia», una delle prime e delle migliori opere dello scultore *Pompeo Marchesi.* — In questa sala era il Museo dell'antica statuaria per l'Accademia Ambrosiana. La decorazione della vôlta ricorda il tempo della costruzione.

Sala Fagnani. — Come la veduta del Custodi, così questa del marchese Federico Giacomo Fagnani, raccoglie la somma maggiore del lascito suo, ventitremila volumi, cui andavano aggiunti quattromila manoscritti e sedicimila incisioni. Un cippo con busto, nel centro della sala, ne rammenta le sembianze.

Ripassando la sala per le letture,

incontriamo a destra una statua della « B. Vergine Assunta », opera di *Antonio Prestinari*, fatta pel Santuario della Madonna presso S. Celso, dove fu vinta, nella concorrenza, da quella di *Annibale Fontana*. Qui sono pure alcune tele, fra cui un « S. Gregorio », di *Gio. Battista Crespi*.

Sala dei manoscritti. — È un cumulo di tesori in gran parte ancora inediti, che qui si raccoglie, cui vengono ad attingere i dotti di tutta Europa, e dai quali, come uomini egregi, hanno tratto argomento di fama imperitura, così da simil fonte, a tutti cortesemente aperta, ne verrà a nuovi studiosi. Preoccupati delle manifestazioni dell'arte, davanti al prezioso deposito, non ci è lecito se non un cenno circa i manoscritti figurati di miniature. Vi si numerano a centoventisei; di questi la grandissima parte appartiene ai membranacei novant'otto: ventisei sono i cartacei e due i bombicei. In questi tutti emergono per numero o per eccellenza di lavoro i seguenti. il Codice Omerico, testo greco, illustrato dal Mai, con cinquant'otto miniature, del IV secolo: — Le orazioni di Gregorio Nazianzeno; codice greco, membranaceo, reputato dell'VIII al IX secolo: — Un Evangilario latino; membranaceo, del XII secolo: — Storie di Plinio; membranaceo, del XIV secolo: — Il poema Virgiliano; già del Petrarca, con miniatura attribuita a *Simon Memmi*; membranaceo, del XIV secolo: — Le deche di Tito Livio; creduto già del Boccaccio, cartaceo, del XIV secolo: — Commentario biblico di Nicola de Lyra; membranaceo, del XV secolo: — Le ore di Maria Vergine; undici fogli; membranaceo, tempo ignoto: — Il sogno di Delfilio, membranaceo, del secolo XV: — La regola di S. Benedetto: in italiano; membranaceo, del secolo XV. — Le rivelazioni di S. Brigida, membranaceo, del XV secolo, con una miniatura in fronte. Siccome supremo monumento d'arte in questo gabinetto sta il Codice detto Atlantico, congerie di disegni e di scritti di *Leonardo da Vinci*, messi insieme da Leone Leoni; il volume fu donato (1637) dal marchese Galeazzo Arconati, come si disse nel prologo, e conta nel suo seno poco meno che quattrocento fogli, con mille e settecento disegni circa. Vi sta poco lungi un volumetto di piccoli disegni architettonici toccati di penna e d'acquarelli, tolti, per la maggior parte, dalle fabbriche di Roma antica; è reputato di *Bartolomeo Suardi* il *Bramantino*. Ommettiamo altri minori libri miniati e ben molti disegni

Impluvio coperto. — Oltre la piccola sala degl'incunabili, s'apre questo spazio quadrato, che anticamente separava la biblioteca da' luoghi accessori per la Congregazione. Oggi. accoglie diverse opere di statuaria; è la gliptoteca dell'Istituzione. Fra i lavori sono notevoli i busti dei principali benefattori, Giovanni Pecis e la moglie Maria Paravicini-Pecis, che ne continuò l'opera, lui defunto, Barnaba Oriani, l'egregio astronomo; l'economista Pietro Custodi, già nominato, ed altri benemeriti.

Maggiore argomento d'osservazione artistica offrono quattro bassorilievi di *Thorwaldsen*: « Mercurio che affida Bacco bambino ad Eubea », — « Venere ed Amore ferito »: — superiormente a questi, « Ercole ed Ebe », — « Giove e Nemesi ». Del medesimo *Thorwaldsen* è il busto del giovinetto Byron.

Dopo i cenni fatti circa la sepoltura di Gaston de Foix, percorrendo il Museo Archeologico, devono pren-

dere importanza i diecisette frammenti che qui se ne conservano; sono: due statuette di profeti, — quattro storiette della passione di Cristo condotte a bassorilievo; cioè: « Cristo coronato di spine »: « Cristo mostrato al popolo per dileggio a modo regale »; « l'andata al Calvario »; « Cristo disteso sulla croce »: — due grandi fregi ornamentali con trofei guerrieri, intramezzati di figure, — due cartellette per ricevervi scritture; esse però ne vanno spoglie; — dieci minori pilastrelli ornati di grottesche, di cui alcuni connessi ai pezzi precedenti. Rimandiamo il lettore al primo cenno fatto di questo monumento circa le mutilazioni e le fratture molte onde lo si scopre vittima. I pezzi giunsero in dono dal marchese Arconati, suddetto.

Antica sala di lettura. — Così ornata la vôlta con isquisito sapore d'arte dall'architetto *Fabio Mangone*. I ritratti che ne costituiscono il fregio furono commessi dal cardinale Federico: sono opere decorative.

Sala del Luini. — Era quella capitolare dell'antica istituzione di pietà a favore degl'infermi a domicilio, detta, prima, di S. Spino, poi di S. Corona. La grande pittura del *Luini*, a destra di chi entra, rammenta l'epoca della maggior sua operosità nei primi decenni del XVI sec.: essa occupa l'intero lato della sala dal parapetto all'insù. Chi appena vide una volta le opere di questo pittore qui lo riconosce tosto, benchè spietatamente malconcio dal ristauro e da vernici; operazioni indubbie del secolo che permetteva si ridipingesse il Cenacolo del *Vinci*. Noi non ci arresteremo su di questo lavoro, se non per additarne la composizione, che è quella di cui è dato ancora di poter fruire. Essa si compone di tre gruppi: nel mezzo, « Cristo seminudo, assiso sopra uno stilobate colla canna e col doloroso serto sul capo; egli è oltraggiato con atti osceni da sei manigoldi che lo accerchiano »: due colonne intrecciate di spine dividono questo gruppo da quelli dei fratelli dell'associazione dello Spino, che, sei per lato, stanno inginocchiati, in atto d'adorazione. È mortificante il dovere rammentare quei dodici volti di profilo, sciupati dal restauro, i quali dovevano splendere di meravigliosa verità e bellezza. Ben guardando i minuti avvedimenti coi quali la composizione è condotta, non è possibile non valutare le ingegnose invenzioni del *Luini* in questo così semplice soggetto. È noto l'opera essere stata cominciata il 12 ottobre 1521, e finita al 22 marzo dell'anno seguente; possono, quindi, computarsi poco meno di quattro mesi, per l'interruzione invernale: le memorie stesse ci dicono che vi avesse un ajuto, e che l'opera, ordinata da messer Bernardino Giglio, gli fosse pagata lire centoquindici e soldi nove; valuta corrispondente, oggi, a circa trecento franchi.

Sala Borromeo. — Già oratorio degli Angeli Custodi, di ragione dei padri Oblati di S. Sepolcro, serba ancora la vôlta dipinta a fresco da *Pietro Gilardi*, nel 1715; essa rappresenta « la caduta degli angeli ribelli, cogli apostoli Marco e Giovanni », ai lati lunghi, in atto di scriverne la catastrofe. Nel mezzo, v'ha un cippo di marmo ornatissimo con busto, dal figlio eretto alla memoria del conte Renato Borromeo. Venne collocato intorno all'anno 1841. L'autore del busto e dei gruppi figurati ai lati fu lo scultore *Benedetto Cacciatori*: disegnò il cippo *Francesco Durelli*: lo eseguì *Lorenzo*

Vela. — Contro la grande finestra si trova collocata, dal 1868, la grande vetriera del pittore *Giuseppe Bertini*, allusiva al poema dantesco. Il telajo è diviso in molti compartimenti svariati di grandezza e di forma: nel centro, « il poeta assiso in atto di meditazione: ai lati, le figure di « Matelda e di Beatrice ». in alto, come al basso, diverse storie del divino poema; fra esse, le mezze figure dei « Ss. Domenico e Francesco »: termina in alto a cuspide archiacuta, entro cui elevasi « la Vergine, in bianca veste stellata, in mezzo ad uno stuolo d'angeli volanti ». Inviata cotesta vetriera alla prima Esposizione Internazionale, aperta a Londra nel 1851, ebbe l'onore, ritornata di colà, d'essere acquistata, per soscrizione pubblica, e donata all'Ambrosiana.

Saletta dei bronzi dorati.— Vi è raccolto quasi per intero il legato artistico del Pecis, consistente di circa un venti pezzi di bronzo dorati, che diedero il nome alla piccola sala, provenienti da fabbriche milanesi esistenti al principio del secolo, di un sessanta dipinti e di altri minori oggetti. Dei dipinti citiamo alcuni:

Petrini Giovanni (scuola). — « S. Giovanni Evangelista e S. Maria Maddalena »: due tavolette.

Crespi Daniele. — « Due teste », ritratti sopra tela; bellissimi.

Basaiti Marco. — « Cristo risorgente »: tavola.

Mengs Raffaele. — Ritratto del papa Clemente XIII. tela moderna.

Vi hanno altri pittori italiani e diverse tavolette di pittori olandesi, fiamminghi e tedeschi.

Saliti alcuni gradini, ci troviamo nella Pinacoteca propria dell'Istituto, composta di sette sale.

Sala I. - Collezioni di incisioni degli ultimi due secoli delle scuole francesi ed italiane. Nell'alto, diversi ritratti, ecc.

Sala II. — Seguito delle collezioni calcografiche olandese, fiamminga, tedesca, del XVI e XVII secolo. Interessante la raccolta, benchè piccola, delle prime incisioni italiane del XV secolo. V'ha pure, fra le medesime, qualche prova di niello.

Sala III* o *Galleria. — Essa è ricca di dipinti e di disegni, come anche di anticaglie nostre ed estere, fra cui non poche messicane e peruviane.

Dei quadri ci limitiamo a citare gli egregi; avvertendo che poniamo quelli su quali possono sorgere dei dubbi circa il nome loro apposto sotto la riserva d'un punto interrogativo.

Botticelli Alessandro. — « La B. Vergine adorante il divin figlio, con angeli »: tavola, lumeggiata d'oro.

Ambrogio da Fossano, detto il *Borgognone.* — « La B. Vergine col figlio, in trono, tenuta in mezzo da otto santi, con angeletti volanti, e devoto in vesti presbiterali »: è tavola ricchissima di dorature; può tenersi operata tra l'anno 1480 e il 1490; e s'impronta della sua più bella maniera, quella grigia.

Suardi Bartolomeo, detto il *Bramantino.* — « La B. Vergine col bambino, fra due angeli che sostengono il panno del dossale, avente ai lati, S. Ambrogio in veste da proconsolo, e S. Michele che presenta un'anima »: tavola assai restaurata, che stava nell'oratorio di S. Michele in Porta Nuova, dono del duca Lodovico Melzi d'Eryl.

Francia Francesco — (*Viti Timoteo* ?). — « Eterno Padre »: tavoletta.

Bonvicini Alessandro, detto il *Moretto*. — « Il martirio di S. Pietro di Verona »: tela, colla segnatura del pittore, *Alexander Morettus Brix F.* — Era a Bergamo.

Mazzola Gerolamo (*Mazzola Francesco*) — « L'Annunciazione »: tavola, splendida di luce.

Sala IV. — Raccolta di disegni di tempi, di scuole, di caratteri nazionali diversi, senza aggruppamenti speciali. Tra i disegni se ne distingue più d'uno di *Leonardo da Vinci*, di *Bernardino Luini*, di *Marco d'Oggiono*, del *Bramantino*, di *Gaudenzio Ferrari* e d'altri della scuola milanese. Fra i primi si nota la testa a profilo del figlio maggiore di Lodovico il Moro, di cui fecesi parola a proposito della Pinacoteca di Brera.

Sala V. — Qui è il tesoro del Museo Ambrosiano.

Sanzio Raffaello. — « La scuola d'Atene »: il cartone di studio della celebre pittura murale nel Vaticano: è della misura dell'opera originale. Vi ha l'essenza della composizione, costituita dai tre gruppi principali: Platone ed Aristotile, nel centro, circondati da scolari e devoti alle loro dottrine; fra essi si nota, a lato del primo, Socrate: — Pitagora forma il punto di collegamento del gruppo a sinistra; a lui stanno intorno Empedocle, Epicarmo, Anassagora; sopra tutti adergesi il giovane Francesco della Rovere: Eraclito d'Efeso sta ancor d'accosto a questo gruppo. Diogene sui gradini del pluteo riposa, anello di transizione tra questo e quello opposto, il cui perno risiede in Archimede; e dintorno a questi adunansi gli scolari, fra cui, vuolsi vedere Federico II, duca di Mantova; a destra, Euclide e Zoroastro. — È questa una delle opere dell'Urbinate, non che fra le più conservate, ma dove anche se ne comprende la mente divina. Per interesse d'arte vince i cartoni d'Hampton-court

Leonardo da Vinci. — « Ritratto di Bianca Maria, figlia di Galeazzo Maria, sposa a Massimiliano I, imperatore, nel 1493 »: tavoletta di incomparabile preziosità.

Suddetto. — « Ritratto d'uomo ». tavola; lavoro non finito.

Suddetto. — (*Boltraffio Giovanni Antonio?*). — « Due ritratti di matrona e di giovin uomo; questi con berretto nero »; sopra carta condotti al lapis e allo sfumatojo, con ritocchi di biacca e di terra rossa.

Boltraffio Gio. Antonio. (?) « Ritratto d'uomo in vesti nere », tiene una mano sul pomo della spada: tavola.

Marco d'Oggiono. — « Madonna con putto che le si toglie dalla poppa »: tavola.

Solari Andrea. — « S. Gerolamo »: piccola tavola.

Suardi Bartolomeo, detto il *Bramantino*. — « L'adorazione del Cristo infante al presepio: è circondato dai genitori, da frati oranti in ginocchio; una divota, a destra, e nel fondo figure musicanti »: tavola della sua primissima maniera.

Salaino Andrea. — « S. Giovanni Battista nel deserto »: tavola.

Piazza Martino, da Lodi. — « Presepio con pastori ed angeli adoranti »: tavola segnata coll'anagramma dell'artista: le lettere P. A. M. P. intrecciate.

Luini Bernardino. — « Salvator mundi »: testa: entro tavoletta. — « S. Giovannino coll'agnello »: testa: tavoletta. Vi hanno altri due dipinti a lui attribuiti.

Petrini Giovanni (scuola?). — « Maddalena »: testa, in tavola.

Crespi Daniele. — « B. Vergine col figlio rivolto a S. Francesco d'As-

sisi, e all'opposto S. Carlo Borromeo »; grande tela, legata dall'abate Balestrini.

Barbarelli Giorgio — (*Bonifacio Veronese*, il *Seniore* ?). — Santa Famiglia, coll'angelo Raffaele che conduce Tobiolo ». tela applicata a tavola. Lavoro di singolare splendidezza e alla levatura del nome erroneamente apposta.

Vecellio Tiziano (?). — « I Magi al presepio, con molte figure ». tela. Si hanno documenti che affermerebbero questo dipinto essere stato commandato dal cardinale d'Este, al fine di mandarlo in dono a Francesco I di Francia: le insegne ond'è cosparsa la cornice sarebbero addotte a testimonio della destinazione. rimasto in Italia, ignorasi come, fu acquistato dal cardinale Carlo Borromeo, onde passò in proprietà del cugino Federico, che ne fece dono alla prediletta sua Istituzione.

Bassano Jacopo, da Ponte. — « Riposo della Sacra Famiglia in Egitto ». tela, opera sua delle più pregiate.

Holbein (*Amberger Cristoforo* ?). — « Piccolo ritratto d'uomo »: tavola.

Sala VI. — In questa piccola sala si conservano, fra le cose diverse, quindici tavolette di *Giovanni Breughel:* erano ben maggiori di numero; mancano le due preziosissime, quelle rappresentanti gli elementi della Terra e del Cielo, nell'ingegnosa maniera proprii di quest'artista, rimasti a Parigi, dove, colle sottrazioni del 1796, vennero portate. Dei restituiti seguiamo le seguenti.

« Il Fuoco »: è l'interno d'una sterminata cucina, in cui si aduna tutto quanto l'arte delle armi, il laboratorio d'un chimico, la bottega d'un orefice o d'un calderajo possono accatastare. tavoletta.

« L'acqua ». Nettuno ed una Nereide che versano acque circondati da quanto di animali acquatici od anfibii la scienza zoologica del tempo permetteva al pittore di adunare: tavoletta, come la precedente.

« La primavera o il regno di Flora »: tavoletta minore delle predette.

« La nave di Pietro in burrasca »: simile, come sopra.

Breughel Pietro, il giovane. Due scene infernali: tavolette.

Moroni Gio. Battista. — « Ritratto d'uomo, figura intera, di misura naturale »; tela: dono del nobile signore Vitaliano Crivelli.

Sala VII. — In essa si conservano non pochi lavori d'arte venuti in proprietà del Comune di Milano, mercè i lasciti testamentarii Bolognini e Guasconi. ci limitiamo ad indicare:

Van-Dyck Antonio. — « Ritratto d'una regina d'Inghilterra »; grandezza naturale, non finito, tela.

Potter Paolo. — Due scrofe.

PALAZZO ELVETICO

ORA ARCHIVIO DELLO STATO

Noi conserviamo a questo edificio l'originale suo titolo come quello che meglio ancor gli si conviene,

dopo i molti mutamenti di nomi che gli toccò di subire, dalla soppressione del Collegio per decreto di Giuseppe II d'Austria (1787, ad oggi). Laonde, palazzo di Governo durante la prima dominazione austriaca fino al 1796, passò a sede del Corpo legislativo durante la repubblica Cisalpina; indi, a palazzo del Ministero della Guerra; poi, del Senato fino al 1814; poi, ancora, della Contabilità dello Stato, nel periodo del regno Lombardo-Veneto: finalmente, la Direzione delle Gabelle, la Corte d'Assisie, ed ora gli Archivi dello Stato si successero l'un l'altro ad occuparlo negli ultimi dodici anni di Governo nazionale.

Il pensiero d'un Collegio speciale per tenervi a convitto gli aspiranti al sacerdozio delle pievi svizzere, quando la diocesi milanese si estendeva fino, oltre il Gottardo, al lago dei quattro Cantoni, appartiene alla rigida mente dell'arcivescovo Carlo Borromeo, onde meglio agguerrire con una sicura educazione religiosa la nuova milizia della Chiesa che intendeva porre di-contro alle invadenti dottrine di Calvino. Egli aveva scelto, a tale effetto, un vasto ed isolato terreno di un monastero da lui soppresso. Ma il concetto non passò nei fatti. Il merito dell'edificazione è dovuto al suo cugino e successore Federico Borromeo, il quale chiamò a darvi forma architettonica *Fabio Mangone;* cui morto, successe, a terminarla, *Francesco Ricchini.*

Di quest'ultimo è la fronte verso il canale, certamente non raccomandabile per la sua forma concava al centro, preludio delle maggiori abberrazioni edilizie del secolo successivo. Del primo, invece, sono i due cortili dal doppio ordine di portici architravati; dorico quello inferiore, jonico il superiore, con qualche variazione nel secondo cortile. Dal fondo di questo si giungeva alla vasta sala lunga quanto largo è

l'edificio, per le solennità scolastiche del Collegio: oggi, è quella per le Assise.

Mentre queste corti spirano un'aura di grandiosità e una purezza architettonica di attico gusto, e danno un'alta idea del *Mangone*, le grandi scale ai due capi del portico segnano già quella decadenza di cui il *Ricchini* erasi fatto espressione. Nulla poi nelle aule, camere, dormitorii eravi allora, se non una nudità claustrale, nonostante che, al fondo, sopra la grande sala, si avessero gli appartamenti dell'arcivescovo, il quale usava dimorarvi parecchi giorni dell'anno, affine di unirsi ai convittori nei loro esercizii spirituali. Ed oggi nulla del pari, per l'arte.

Certo è, all'incontro, che nel mezzo dell'anteriore di cotesti cortili, per proposta dell'abate Zanoja, approvata dal Canova, doveva, nel 1814, essere innalzata la statua di bronzo rappresentante Napoleone I, ora nel cortile del palazzo di Brera.

SEMINARIO

ARCIVESCOVILE.

Dove ora sta il Seminario dei chierici, esisteva, al cadere del secolo XVI, un monastero di S. Giovanni, in cui ebbero, nel 1135, la prima loro casa gli Umiliati. S. Carlo, pochi anni dopo insediato a capo della diocesi (1564), ottemperando alle nuove prescrizioni del Concilio di Trento, decretò l'istituzione del seminario e pose mano alla costruzione, nel 1570, col disegno del pittore ed architetto *Giuseppe Meda*. Il lavoro durò lunghi anni, tanto che le fabbriche circostanti, un

secolo dopo, non erano ancor finite. Tolto il gran cortile della fabbrica interna, null'altro vi può arrestare l'occhio dell'artista. Le aule, i dormitorii, la chiesa e quanto vale ai servigi portano le apparenze della vita claustrale dei passati due secoli. Il cortile invece serba carattere d'opera romana.

Perfettamente quadrato, di metri 50 per lato, si eleva a due piani, il terreno e il superiore, circondati egualmente da un portico all'intorno, largo oltre 5 metri, colle colonne alte 6: le quali si alternano binate a sorreggerne l'architrave con sette intercolonnii per fronte, de' quali il centrale ha la maggiore larghezza d'un triglifo dei laterali. Le forme sono quelle inaugurate dai precetti Vitruviani; dorico al piano del suolo; jonico a quello superiore: qui le colonne sono rette da piedestalli, congiunti, negli intervalli, da balaustrate. Le trabeazioni del primo e del secondo ordine sono fermamente disegnate, semplice nell'uno, col celebre motto dell'insigne porporato in alcune metope; più ricco nell'altro di cornici, di dentelli, di modiglioni, di rosoni, ecc. L'aspetto largo, semplice, severo, impone colla sua maestà e giustifica la fantasia d'un artista pittore com'era il *Meda*.

A ciò mal risponde la porta verso il corso di Porta Venezia, venuta poco meno d'un secolo dopo. La stramba architettura ne è di *Francesco Ricchini*, meno ispirato qui che in altre opere: le due figure terminali, « la Pietà e la Sapienza », sono dello scultore *Giovanni Battista Casella*.

PALAZZO DELLA CANONICA

ORA ISTITUTO TECNICO SUPERIORE

E ACCADEMIA SCENTIFICO-LETTERARIA.

Che una chiesa anteriore al mille qui esistesse devesi dedurlo dal fatto che, a mezzo del secolo XI, un prete Arialdo, chiamato ad assumerne il regime, vi introdusse il salmeggiare nelle ore determinate dai canoni, onde, vuolsi, il titolo ancor vivo di Canonica. Un secolo dopo, noi la troviamo occupata dall'istituzione degli Umiliati: i quali, avendone fatta

la loro principal casa, presero il titolo di Canonica per indicarne le altre. La soppressione dell'ordine (1571), di cui si disse parlando della lor casa prepositurale di Brera, le fece dare destinazione educativa ecclesiastica. quasi dipendenza del seminario dei chierici, per alloggiarvi i poveri di fortuna indirizzati al minor sacerdozio. A questa istituzione il palazzo va debitore d'una riforma che gli valse quanto una ricostruzione; ciò non avvenne prima del 1630. Non havvi quasi bisogno di indicarne l'autore, tanto vi è stampato il carattere del palazzo di Brera, e, quindi, il nome di *Francesco Maria Ricchini*.

Il Governo austriaco, occupato il Collegio Elvetico pei propri uffici (1786), quivi traslocò anche gli allievi seminaristi delle parrocchie elvetiche. La loro dimora non vi fu lunga: sciolto il Collegio (1796), il palazzo fu volto ad uso di uffici dello Stato. Prima, dato all'Ospedale, poi ritolto, fu destinato al Collegio dei Seniori e al Ministero della Guerra, più tardi, al Corpo legislativo e alla Corte dei Conti. Col Governo austriaco passò in servigio alla Direzione generale delle pubbliche costruzioni, per essere concesso, ancora una volta (1840), all'Ordinario diocesano, che lo ricostituì a sussidio del Seminario arcivescovile casa di perfezionamento educativo. Gli avvenimenti del 1859 fecero ripigliare la concessione per farvi posto al Collegio reale delle fanciulle, e, questo recato altrove, dal 1865 in poi, all'istituzione presente.

L'ingresso semplice, e del più puro classico, ricorda il fare dello *Zanoja*. Il primo spazio quadrato indica l'antica chiesa profanata nel 1798. Seguono i due cortili: giustamente quadrato il primo, tutto intorno a portico, al piano di terra, come al superiore, con quattro archi per lato, sorretti da colonne binate, di forme doriche al piano inferiore, joniche al superiore. L'arco è tondo; il carattere del XVII secolo, e chi appena sa di *Francesco Maria Ricchini* il bellissimo cortile di Brera,

ne vede qui ripetuto, più che l'ispirazione, i lineamenti. Questo, però, della Canonica è meno grandioso ed elegante, anzi con qualche leziosità maggiore. Forse ne fu condotta la fabbrica dal figlio *Domenico*, come era stato certamente l'architetto della chiesa.

La seconda corte, rettangolare mediante un arco di più ai lati, mostrasi interrotta per metà agli angoli opposti nella direzione diagonale: le simetrie architettoniche vi sono però le medesime.

Ci mancano gli elementi per stabilire quando il lavoro d'architettura fu condotto. Non esitiamo a reputarlo della seconda metà del secolo XVII, benchè dato ai chierici un secolo prima.

COLLEGIO PARINI.

Trae origine da un Pietro Antonio Longone, vissuto nel secondo decennio del secolo XVII, che, morendo, istituì un Collegio d'educazione pei giovanetti di nobili famiglie. L'insufficienza, però, della sostanza donata fece risolvere di lasciarla a frutto onde raggiungere la somma necessaria: vi rimase, infatti, fino al 1737. I Barnabiti della Congregazione di S. Paolo si erano assunti, intanto, di istituire un Collegio analogo: e lo aprirono, approfittando dell'antica casa del Longone, che era sulla piccola piazza del Fieno. I Conservatori del reddito ereditario, trovando allora cresciuti i mezzi pecuniari, s'accordarono nell'amplificare la casa e vi costituirono il Collegio qual era, centoventiquattr'anni prima, nella mente del testatore, mantenendovi alla direzione educativa i medesimi padri Barnabiti ed intitolandolo Collegio Longone. Tale Collegio non era, peraltro, il solo in Milano, fondato a scopo d'albergarvi fanciulli di nobili famiglie. Un altro se ne aveva, già casa degli Umiliati, toccato ai padri Gesuiti di Brera, ed eretto da S. Carlo Borromeo, nel 1574. Questo aveva titolo di Collegio dei No-

bili, ed ebbe pure diverse vicende; l'ultima delle quali fu quella nel 1773, colla soppressione dell'ordine. Si colse quel momento per venire ad una fusione dei due Collegi, sotto il patronato del Governo; così successero ai Gesuiti i Barnabiti, e mantenuto il titolo impostogli dall'arcivescovo Borromeo, di Collegio dei Nobili. Ma anch'esso fu perduto nel 1796 e non più riacquistato, poichè, nel 1819, riebbe dal Governo, allor dominante, quello di Collegio Longone; ancora una volta perduto nel 1864, per assumere quello del sommo nostro poeta civile, il Parini, che tuttora conserva.

Cotesta lunga e varia serie di vicende credemmo necessario di riassumere per riappiccarci alle antiche indicazioni di esso sparse nelle memorie degli ultimi due secoli.

Quanto concerne l'arte e più particolarmente l'edificio è ben più breve. Ve ne ha una parte antica ed una parte moderna: quella antica, che serve esclusivamente al Collegio Convitto, è ancora la vetusta costruzione gesuitica del 1574: quella moderna fu innalzata tra gli anni 1838 e 1844, e raccoglie nel suo seno il Ginnasio e Liceo.

La costruzione moderna è quella che si presenta dalla via ed abbraccia l'intera corte immediata al primo ingresso. Fronte e corte ebbero ad architetto, prima l'ingegnere *Carlo Caimi*, poi l'ingegnere *Giovanni Voghera*. Lo stile architettonico a larghe linee, ma strettamente conformi ai precetti accademici, mostra lo stato del gusto architettonico in quel tempo nei rappresentanti dell'arte officiale, com'erano i due nominati ingegneri-architetti. Ci sentiamo quindi dispensati da ogni commento.

Della parte antica che si trova oltre la nuova corte, poco è a dire. Nuda, ma grandiosa fabbrica di puro laterizio, in alcuni punti anche incompleta, non offre all'artista argomento d'osservazione.

Istituzioni di Passatempo

TEATRI.

Non abbiamo, qui, argomento che di brevi e rapide parole. I due teatri principali risalgono, come vedremo, all'ultimo quarto del secolo scorso, quando il teatro non era ancora un monumento esteriore, mentre già voleva esserlo interiormente. Gli altri minori, che li seguirono, non s'inspirarono ad un senso artistico. Ai due che sorgono attualmente, per certo, non s'adatta questa sentenza; ma prima di una completa estimazione dei fatti, ogni giudizio, nonchè parere, sarebbe temerità. Ci limitiamo, adunque, a poche generali notizie.

TEATRO DELLA SCALA.

Elevato, tra il 1776 e il 1778, dall'architetto *Giuseppe Piermarini*, sopra l'area concessa dal Governo, già appartenente alla demolita chiesa di S. Maria della Scala, fondata da Regina della Scala, moglie di Barnabò Visconti. Nel 1814, demolito il monastero di S. Giuseppe, ne venne allungato d'assai il palco scenico.

L'architettura della fronte porta i segni di quella timidità che nel *Piermarini* confinava colla secchezza,

senza peccare però al disordinato. L'impianto sulla fronte ha un movimento scaccato: il pian terreno, a lunghe bozze, protende dinanzi a sè un portico a terrazzo pel discendere al coperto dalle carrozze. Nei piani superiori, colonne e pilastri fanno sostegno ad una prima trabeazione, cui ne succede, non molto in alto, una seconda terminata a balcone.

L'arte nell'interno del teatro giace sotto l'impero di tali e tante circostanze di mobilità, cui a capo sta la moda, che, oltre l'inutilità, sarebbe difficile il dichiarare ad una ad una le fasi trascorse dalla sua decorazione artistica. Ci teniamo contenti, qui, di ricordare soltanto il bellissimo sipario con che si chiude il boccaporto della scena, dei pittori *Giuseppe Bertini* e *Raffaele Casnedi,* inauguratovi nella primavera del 1863. Gli artisti presero ad argomento « l'origine del teatro in Italia, » o in altre parole, « una scena delle antiche feste atellane. »

Il teatro ha sei ordini di loggie con 240 palchi: la platea tien forma sferoidale tronca: il diametro maggiore misura metri 24: il diametro minore, metri 22: capacità per 3600 spettatori: le sono cifre approssimative.

TEATRO ALLA CANOBBIANA.

Cominciato prima di quello della Scala, per comodo della Corte, ma finito dopo, nel 1779. Il titolo gli venne dall'essere sorto sulle rovine della grande aula delle Scuole fondate da Paolo Canobbio. L'architetto fu il medesimo *Piermarini*, che immaginò il maggior teatro. Le forme costruttive vi sono, adunque, le medesime, e ancor più attenuate di parastate e di sporti. L'arte ha ben poco di che compiacersene.

Esso ha cinque ordini di loggie con 154 palchi; i due diametri principali della platea sono: il maggiore metri 19; il minore metri 16: capacità per 2200 spettatori.

TEATRO CARCANO.

Assenza completa d'arte, benchè ottimo nelle sue proporzioni interne; architettato nel 1803 da *Luigi Canonica*, sulle rovine del già monastero di S. Lazzaro. Ha cinque ordini di loggie con 27 palchi per ordine: i due diametri misurano metri 16,87 l'uno; per metri 14 l'altro; è capace di 1800 spettatori.

TEATRO RE.

Del prisco Teatro Re cadono in questo momento le ormai fracide mura. Quello recante il medesimo titolo, colla sopraggiunta di *nuovo*, al pari di quello di S. Radegonda, vecchia sala d'un antichissimo monastero, non possono avere, per certo, nessuna aspirazione ad occupare l'artista.

TEATRO DEI FILODRAMMATICI.

Egli è desso il frutto d'una metamorfosi recata all'interna chiesuola soppressa dei Ss. Cosmo e Damiano, intorno ai primi anni del secolo, dagli architetti *Polak* e *Canonica*. Diciamo all'interno, perciocchè al di fuori ci rimane ancora la scabra parete di mattoni della chiesa. L'arte non ha motivo d'indugiarvisi. Un sipario dell'*Appiani*, condotto largamente, a modo di fresco, « le scienze e le arti che fugano i vizii, » ne è il più bell'ornamento. La sala ha tre ordini di loggie,

ed eguaglianza democratica di posti: sommano a 870: l'area della platea può dar un'idea della sua vastità; il diametro maggiore è di metri 12,10; il minore 10,55.

L'arte che, davanti agli ultimi teatri nominati, ha dovuto velarsi il capo, può ormai respirare al cospetto delle due costruzioni teatrali che si stanno erigendo. Esse vorrebbero ben maggiori parole di quelle che qui loro consacriamo, ma lo stato, in cui sono tuttora, non concede che brevi cenni.

TEATRO AL FORO BONAPARTE.

Costruzione impresa da un privato onde rendere elegante e gradevole il luogo: esso ebbe in sorte d'avere nell'architetto *Giuseppe Pestagalli* chi seppe informarsi al concetto del committente. Per quanto se ne può giudicare, esteriormente, è una costruzione ridondante di movimento e di ricchezza architettonica, secondo quel gusto che, tra noi, intercede tra l'arte Bramantesca e il nuovo periodo Michelangiolesco, che ci giunse coll'*Alessi* da Perugia.

La vastità della sua platea è maggiore di quella del teatro della Canobbiana. L'asse maggiore misura metri 23; il minore metri 20,30: conta due ordini di palchi, in tutto sessant'otto, con una galleria a scamilli di sei ordini. La capacità del teatro è di circa 2500 spettatori.

TEATRO SOCIALE.

È codesto un altro edificio in corso di costruzione, architettato da *Gaetano Canedi*. L'aspetto esteriore ne è largo e grandioso: ha forse l'aspetto meno di teatro che di un palazzo a quattro piani: le condizioni sociali

hanno comandato forma siffatta. Esso, per converso, sarà fornito d'ogni maggior comodità, così agli ingressi che nel suo interiore. Sebbene destinato a sostituire il demolito Teatro Re, le misure ne sono alquanto superiori. I diametri della platea sono di pari misura, metri 13,50, e quindi un terzo dippiù dell'anzidetto. La sala avrà tre ordini di palchi, e ognuno di questi con un antipalco: se ne conteranno per ciascun ordine 21, non compreso il proscenio: in tutto N. 69. Una galleria a gradini loro sovrasterà. Il teatro sarà capace d'un mille persone. La direzione della decorazione artistica e la pittura del velario sono affidate al professore *Giuseppe Bertini.*

ANFITEATRO

DETTO ARENA.

Vasta costruzione elittica, a gradinate interiori, sul modello degli anfiteatri romani, perocchè costruzione moderna. In poco più d'un anno fu innalzata, tra il 1806 e il 1807, dal primo regime italiano, secondo il disegno dell'architetto *Luigi Canonica*, per le pubbliche festività popolari che allora dal Governo solevano darsi annualmente. Gli assi principali del campo interno sono di metri 238 il maggiore, di metri 116 il minore: l'aggiunta di 40 metri circa a ciascun asse porge la misura dei diametri medesimi, compresa la parte edificata. Come i circhi di Roma, ai capi del primo stanno le carceri e la porta trionfale; a capo del minore, la loggia reale, detta Pulvinare, e di contro, la porta libitinaria. Inutile dire dello stile; non poteva essere che quello comandato dall'indole del concetto imitativo. Oltre le porte accennate, vi si ha ingresso intorno per otto minori: nell'interno offre a sedili

degli scamilli erbosi: questi sono nel numero di dieci; di granito quelli del pulvinare. Il quale, sull'alto, presenta un'elegante e grandiosa loggia ottastile d'ordine corinzio. Nel timpano della porta trionfale sta un bassorilievo di marmo, raffigurante gli antichi giuochi: è dello scultore *Gaetano Monti*, di Ravenna. Assisi intorno, havvi luogo per oltre a trentamila spettatori: l'area libera pei giuochi può essere allagata pel caso d'uno spettacolo di naumachia.

ISTITUZIONI DI CARITÀ

OSPEDALE MAGGIORE.

Il primo sguardo gittato dall'osservatore su questo vasto edificio dalla via, ov'è l'ingresso suo ordinario, lo avverte, senza lasciar luogo a titubanze, che tre o quattro tempi, e quindi, tre o quattro stili diversi, anzi opposti, sono venuti con poca concordia a farglisi intorno per metterlo insieme. Sarebbe naturale il credere che anche l'interna sua costruzione si risenta di tante anomalie: ed è, pur troppo, il vero.

Infatti, la fronte, lunga non meno d'un quattrocentocinquanta metri, circa, può considerarsi divisa in tre grandi corpi; i quali, saldandosi in linea retta, accozzano forme architettoniche più o meno diverse; quelle dell'estrema destra, le più antiche, fino a quelle

del tempo nostro, all'estrema sinistra. La varietà dei tempi e la sterminata grandezza della costruzione non ci lasciano, però, dubbiosi sulla sua origine e sulle sue vicende. È dall'estremo lato destro, adunque, che dobbiamo prendere le mosse, come quello a cui queste origini appunto si connettono.

Qui, ancora alla fine del secolo XIV, vi aveva un vasto brolo o luogo pubblico, sparso d'inordinata vegetazione, ed una porta che metteva fuori del recinto repubblicano, quella del Bottonugo, di cui oggi il nome corrotto resta alla via che diretta s'incontra e cessa di fronte all'edificio di cui stiamo per dire. L'ampio e libero spazio era occupato appena da qualche piccolo oratorio, e nell'angolo di sud-est da una casina ducale, connessa, forse, ai fortilizi della Rocchetta di Porta Romana. Tale lauto possesso chiuso entro il recinto difeso della città, di fronte alla moltitudine delle piccole istituzioni ospitali per infermi e pellegrini, quasi un trenta, disseminate qui e là, senza vigilanza, in varie parti della città, indussero il nuovo duca Francesco Sforza a mandare in atto quello che, da alcuni anni già (1448), aveva immaginato e fatto statuire l'arcivescovo Rampini, cioè di raccoglierne l'opera e le rendite sotto un'amministrazione sola e laica, e, oltre di ciò, di dare loro ricetto entro un edificio unico da erigere sul terreno ducale indicato.

Il diploma di fondazione reca la data 1.° aprile del 1456; ed i fondatori erano il quarto duca di Milano e primo degli Sforzeschi, Francesco, e con lui la moglie Bianca, ultima dei principi Viscontei: questa era che personalmente concedeva le case fortilizie del brolio appartenute già a Barnabò Visconti. Una iscrizione, posta nel fregio centrale di questo corpo

edilizio, ci conferma il fatto: una seconda nell'interno, all'ingresso del compartimento femminile, ce ne attesta, inoltre, la data. La prima pietra fu posta tre giorni dopo il decreto di fondazione secondo il disegno dell'architetto e scultore fiorentino *Antonio Averulino* o *Averlino*, che, per dippiù, s'intitolava il *Filarete*, pseudonimo greco (*amante di virtù*), quegli stesso che vedremo intorno al castello di Porta Giovia. La creazione del *Filarete*, quale ci è descritta nel suo Trattato d'architettura, doveva occupare un vasto rettangolo di duecentoquaranta metri per novantasei: era, come adesso è, diviso in tre corpi con un cortile nel mezzo, ornato di cupole, di frontispizi, di corpi sporgenti, di scalee. La maggior parte di questo progetto rimase nelle carte dell'artista; e noi non abbiamo ad occuparci che di quanto di esso rimane, lo che non rappresenta che un terzo del suo concetto; e questo pure, modificato da altri artisti e specialmente da artisti lombardi, fra cui da *Guiniforte Solari*; che continuò nella direzione della fabbrica, dopo un decennio, peraltro, di assistenza del *Filarete* stesso.

Ora, la parte attuale, che può dirsi l'originale, distendesi sopra un grande spazio quadrato con una fronte lineare di oltre cento metri ed un'area di oltre diecimila, quadrati: poi, sopra ogni fronte e da un alto basamento, un'elevazione di fabbrica a due piani, di cui il primo a forma d'aperto portico di trent'un'arcate per lato, quasi deambulatorio; il secondo chiuso da venti finestre, ad eccezione di una loggia centrale per l'asolare dei convalescenti. Il mattone e la terra cotta di rilievo ne dovevano essere l'unico materiale. L'ingresso, al piano della via verso occidente, metteva, a mezzo d'una scalea, nella grande crociera, ricetto degli

ammalati. Di tutta questa combinazione, all'esteriore, non rimane che il lato verso sud e verso ovest, ma anche questi guasti dal tempo e deturpati dagli uomini. Ciò a parte, ci è lecito credere che nell'anzidetta condizione l'edificio si mantenesse per quasi due secoli, fino alla prima metà del secolo XVII.

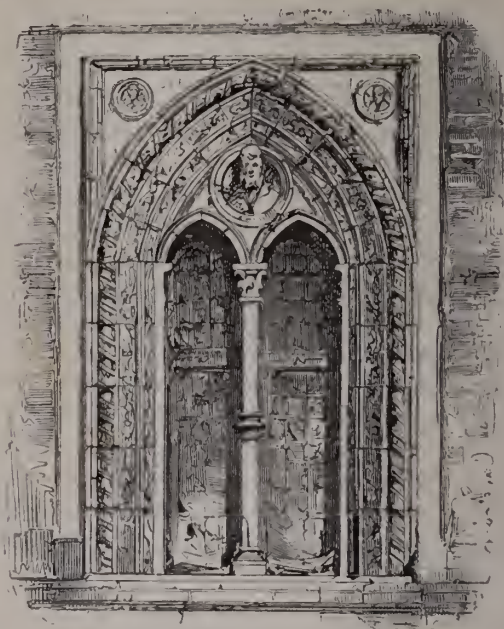
Nondimanco, a quel modo che erano cresciuti a dismisura i dispendi pei sussidi che la benefica Istituzione prestava agl'infermi, così, per converso, erano cominciati a confluirvi i doni e i lasciti pii. E tanto fu che bastò un semplice cittadino, ricchissimo, venuto a morte nel 1624, il quale lasciasse all'Istituzione otto annate del suo reddito ordinario durante la minorità del figlio, per porla nelle condizioni economiche di costruire il grande cortile principale, e la chiesa; insomma, per intero il corpo mediano; e con una sontuosità ornamentale di terre cotte, e di colonne e bassorilievi da formare la meraviglia dell'osservatore appena informato. Il benefico testante si chiamava Pietro Carcano; e bene gli si addiceva d'essere designato in fronte all'edificio istesso, quasi novo fondatore dell'Istituzione.

Tuttavia, alla fine dello scorso secolo, lo spedale lasciava ancora forte desiderio di sale onde dare ricovero agl'infermi; mentre la costruzione del XVII secolo, che si indicava centrale da sè, teneva uno spazio ancora aperto dalla parte settentrionale del vasto suo rettangolo, con alcune fabbriche già iniziate, ma disadatte allo scopo. Sopravvenne, questa volta, non un principe, nè un nobile cittadino, ma un notajo oscuro o almeno, noto solo per la sua sordidezza; il quale, lasciando in eredità l'ingente cumulo de'suoi risparmi all'ospedale, poneva per condizione che coi redditi si dovesse erigere il corpo settentrionale dell'edificio. Que-

st'uomo, che moriva ottantenne e senza prole, ai 15 del giugno del 1797, fu Giuseppe Macchi; e così, l'edificio proposto nel 1791 dall'ingegnere dello Spedale istesso, *Pietro Castelli*, trovava rapidamente il suo compimento entro il 1801, quattro anni appena dopo la morte del Macchi. Il quartiere Macchi, colla sua planimetria, oltrechè occupa un quadrato, come quello cui pose le fondamenta Francesco Sforza, ne serba anche il medesimo impianto, una vasta crociera, quasi due navate che s'incontrano ad angolo retto nel centro e danno luogo a quattro cortili angolari. Ma quali incommensurabili differenze rispetto all'arte! Come il declino vi è scritto a lettere cubitali nei tre ordini di fabbrica! — Ma lasciamo all'esame particolareggiato delle forme l'attestazione di questa impressione estetica: qui, però, per l'intelligenza dell'arte, vuol essere avvertita una singolarità ed è che lo Sforza pose, come i costumi del tempo volevano, l'Istituzione sotto il patronato della Vergine Annunziata, giorno a lui fausto, siccome commemorativo della sua entrata solenne in Milano (25 marzo 1450), e le diè per insegna la colomba col ramo d'ulivo nel becco e il motto *Ave Gra Pla* (ave gratia plena), conferma di quella pace ch'egli si rallegrava d'aver recato nella città.

Il corpo quadriforme, poichè non raggiunge il quadrato perfetto, costrutto dal duca Francesco Sforza secondo il disegno del *Filarete*, è di una estensione, come dicemmo, di circa diecimila metri quadrati; destinato dal principio del secolo, come lo è tuttavia, per intero a compartimento femminile, non ha che due fronti intere conformi al concetto primitivo dell'architetto fiorentino: quella verso la via e quella verso il fianco che ad angolo retto volgesi a mezzogiorno.

L'edificio ha due piani: l'inferiore a portico ed elevato sopra un basamento, o stilobate, che muta d'altezza pel degradare della via: era ed è il piano normale dell'edificio. Nè si può dubitare che questo fosse il concetto del *Filarete* per tre lati: l'eccezione stava per quello di nord-est, dove è alterata la perfezione del quadrato icnografico. — Il portico corre ad arco

tondo per quindici archi per lato, ed ebbe a rimanere aperto fino alla metà del secolo XVII, mentr'oggi si mostra tutto chiuso da una parete che lascia posto soltanto ad un'informe finestra, insulto alla nobiltà della costruzione. Le colonne e i capitelli vi sono di pietra, grevi e poveri d'eleganza; invece elegantissimi ne sono gli archivolti variamente ornati di foglie e di perle di terra cotta: nel seno dei pennacchi sta un tondo anello per allogarvi un busto od una medaglia, senza molta considerazione riempite nel 1871 con teste predisposte forse due secoli fa per la conti-

FINESTRA.

nuazione della costruzione. Un'alta fascia, a modo di parapetto, essa pure di terra cotta, quasi catenamento d'arcature piene e di forme trilobate, si distende per tutta la lunghezza della fronte. Egli è su questa linea di parapetto che posa il davanzale delle finestre, senz'ordine però di corrispondenza alcuna col portico sottostante. A compenso di questa asimetria, le finestre sono un miracolo di gusto e d'arte nella plastica delle terre cotte. La finestra è acuta e bipartita da una colonnetta marmorea talvolta anell ta, in due minori, pur esse a cuspide acuta: il timpano del-

l'arco maggiore è occupato da una patera o da un occhio circolare, onde darvi luogo ad un busto sporgente; ed il tutto poi è racchiuso entro un telajo rettangolare, a cui, nell'angolo o pennacchio risultante, si annicchia ancora una piccola patera o medaglia figurata. Ma sarebbesi ancora immaginato il manco se non si tenesse conto delle diverse membrature onde si compone l'incorniciamento della finestra, che degrada rientrando, talora a foglie, talora a corde torte, o a intrecci di rami, o a perle, entro cui spicca la fascia piana centrale, mollemente rilevata d'un tralcio di vite carico di pampini e di grappoli, entro cui s'aggrovigliano putti bellissimi. E per dippiù, in questo gremito di rilievi, quasi lavoro di cesello, tutti gli sfondi smaltati di calce schietta, che il tempo, per vero, ha in gran parte corroso — e che i recenti ristauratori non hanno voluto vedere —; e così, il telajo terminale, ancor esso da una lista intorno di tale smalto rialzato dal piano del puro laterizio paretale. Ora di cotali finestre, contate quelle del fianco, che sono le meglio conservate, se ne numerano poco meno di quaranta!

Anche la poderosa cornice del tetto è un portento di combinazione ottenuta quasi per intero col semplice mattone variamente modificato o disposto.

Quando si considera tutta cotesta composizione d'un severo tondo archeggiare che sopporta una schiera di finestre acute, senza corrispondenza di mezzerie, in cui nulla appare d'arte fiorentina, anzi vi è tutto di lombardo, compreso il carattere mantegnesco della figurativa umana; quando si vede dai disegni stessi del *Filarete* che tutto cotesto piano superiore distendevasi invece a lunghe finestre tonde appostate in una pilastrata continua; quando è dimostrato dai documenti che all'artefice fiorentino prediletto da Francesco Sforza, che lasciò imperfetta la fabbrica, successe alla direzione e quindi nell'ordine dei lavori *Guiniforte Solari*, l'architetto preferito dal duca Galeazzo Maria, non si dovrebbe durar fatica a riferire a questo ultimo tutta la parte superiore, oltre il parapetto, e, per nostra parte, non esitiamo a proclamarnelo l'autore.

Devesi pure dubitare se appartengano al *Filarete* i quattro cortili, ad archi tondi, a doppi portici ed anche a doppi archi in alcuni luoghi, decorati di terre cotte: vi ha in essi troppo evidente somiglianza coi portici del Lazzaretto per non interporre almeno il nome di *Lazzaro de Palazio*.

Ritornando alla fronte verso la via onde siamo partiti, vogliamo avvertito il visitatore che la loggia nel centro superiore, secondo il disegno del *Filarete* e secondo che fu lasciata, come ancora la cornice interna lo dimostra, era scoperta a cielo, e che il tetrastilo jonico dal triplice arco ond'è coperto appartiene alla prima metà del secolo XVI (1550 circa).

Per seguire cronologicamente i lavori che sono successi al primo nocciolo di fabbrica, dobbiamo condurre il visitatore nel grande cortile, e indirizzarlo al suo lato di destra.

Cotesto seguito tondeggiante di vent'un arco non è altro, salvo la trasformazione cui andò soggetto e di cui diremo, se non la continuazione del portico del *Filarete*, ai fianchi estremi interrotto, com'è chiaro, dalle fabbriche che vi si attaccano e corrono ortogonalmente ad esso. Nessun documento storico, però, noi cono-

sciamo che ci informi a chi ne dobbiamo, se non la costruzione, per lo manco la decorazione artistica. Ma la sua data e gli autori gli stanno stampati in fronte. Come Galeazzo Maria aveva col *Solari* continuata l'opera del padre, Lodovico con *Bramante* da Urbino doveva continuare quella del fratello, nell'ultimo decennio del secolo, quando già si sentiva sgombrata la via al dominio assoluto. Si prescinda per un momento dai capitelli: ma gli archivolti, le medaglie che s'insenano nel centro dei pennacchi, le inquadrature e i pilastrelli del parapetto appartengono tutti a quella maraviglia d'arte ornamentale, rapida e arguta che il *Bramante* aveva saputo ispirare bensì, ma che gli artisti lombardi, come l'*Omodeo*, i *Caradosso*, padre e figlio, il *Dolcebono*, il *Suardi*, i due *Busti*, il *Fusina*, per dir solo dei maggiori, seppero esprimere col disegno e col marmo.

L'osservatore acuto vedrà inoltre nella medaglia del centro più d'un elemento fiorentino, testimonio del nesso costante delle due arti, ma sarà ancor più turbato dalla dissonanza di tuttociò coi capitelli delle colonne e col piano superiore. Affinchè se ne renda ragione e vi pieghi il capo, gli basti il sapere che tutto cotesto corpo centrale, compresa la fronte esteriore, appartiene al principio del XVII secolo, e che ebbe esistenza da quel patrimonio Carcano accennato nelle premesse storiche. Anche esclusa questa testimonianza di fatto, l'arte del tempo di lui si legge nell'intero lavoro del prospetto che tiene il centro dell'edificio lungo la via.

C'è ben da compiacersi al vedere qui splendidamente continuata l'arte delle terre cotte in Milano fino a questo tempo; lo dimostrano le trentadue finestre — quindici al piano inferiore, diecisette al superiore —: nondimanco, mentre la loro composizione, che accertasi di *Camillo Procaccini*, mira a simulare le antiche del *Solari*, desse vanno ben lungi dal pareggiarle: le si potrebbero qualificare la caricatura di quelle del quattrocento: in mezzo ad alquante particolarità eterogenee di stile, manca l'eleganza dei profili, la moderazione o la precisione dei rilievi. l'eccesso si manifesta pure nella collocazione, nei lazzi figurativi dell'epoca, che fanno capolino dai fori circolari dei pennacchi delle finestre e del portico. La parte peggiore poi, e che dà una smentita a tutto il resto, è la composizione marmorea centrale, architettata da *Francesco Ricchini*, colle statue, dell'« Angelo, della Vergine », in alto, di *Gio. Pietro Lasagni*, e i « Ss. Ambrogio e Carlo », al basso, di un *Bianchi*. — Inutile avvertire che le finestrelle del piano ultimo sono una deforme sovrapposizione del secolo istesso, in cui pur si erigeva cotesta fronte.

Dopo di ciò viene pur chiara l'apparenza del cortile. Imponente per la sua ampiezza, — a tutta luce, sessantasei metri e diecinove arcate pel largo; settanta metri con vent'una arcata pel lungo —, è pur fastoso per le sue centosessanta colonne di granito rosso che ne sostengono tutt'intorno il portico. L'accordo dei due architetti *Fabio Mangone* e *Francesco Maria Ricchini* non giunse che ad imporgli un aspetto macchinoso; l'elezione artistica vi manca intera: e se essi meritano lode d'aver conservato una parte del lato di mezzogiorno, quello della fine del XV secolo, ebbero il grave torto di avervi mutato i capitelli delle colonne col loro jonico bastardo di pietra d'Ornavasso, e di

avervi fabbricato sopra uno pseudo-portico, forato a finestre, e di non aver saputo uniformarsi nei tre altri lati alle traccie preesistenti. E, del pari, ne ebbe il pittore *Camillo Procaccini*, cui si deve il disegno delle teste e delle inquadrature ornamentali del parapetto di pietra d'Arona, varie e abbondanti bensì, ma senza misura lontane dalla leggiadria degli esemplari che pur teneva davanti.

Del cortile non è migliore la chiesa, del *Ricchini* medesimo, con cupola quadrata sostenuta da otto colonne. L'architetto *Carlo Buzzi*, che successe al *Ricchini*, deve avervi posto mano a terminarla. Essa, però, contiene tre quadri, che possono interessare l'osservatore: la tela dell'altare, con una « B. Vergine Annunciata », di *Gian Francesco Barbieri*, detto il *Guercino:* lavoro ottenebrato dalle manipolazioni onde si compiacevano i ristauratori dello scorso secolo: ai lati due dipinti a tempera, entrambi del 1472, raffiguranti « Francesco Sforza e la consorte Bianca Maria », nell'uno, che ottengono dal Papa la bolla d'istituzione dell'Ospedale, nell'altro, che gli fanno dono d'ingente cumulo di monete. Il loro pregio è scemato dai danni del tempo e dalle riparazioni cui andarono soggetti. La sagrestia possiede una croce del XI secolo, recentemente ristaurata.

Non dobbiamo lasciare cotesta Istituzione insigne, cui, se le sofferenze del nostro popolo hanno obbligo grandissimo, non poco ne ha, come vedemmo, l'arte milanese; senza rammentare un altro titolo di benemerenza artistica. Cotesto secondo titolo consiste in una collezione continua di ritratti dipinti, senza lacuna di tempo, che tocca ormai il corso di tre secoli, e nella quale sono raffigurati i benefattori dell'Ospedale. Stimiamo tanto più nostro debito l'additarla, che dal forestiero è poco conosciuta, per non dire affatto ignota; poichè la loro esposizione, in ordine cronologico, sotto i portici del gran cortile, non avviene che interpolatamente ad ogni anno di numero dispari, soltanto per il periodo di quindici giorni, cui è centro il 25 marzo, commemorativo dell'Annunciazione della Vergine, cui, come sopra fu detto, venne sacrata la fondazione.

L'origine della collezione prese motivo da un'attestazione di pubblica riconoscenza, che gli amministratori dell'Ospedale decretarono pe' quei benefattori, che, con lasciti testamentari del loro ingente peculio, vennero in soccorso di un'opera sempre depauperata dalle infinite esigenze che la circondano.

Al momento in cui pubblichiamo queste note, la serie conta non meno d'un duecento settanta ritratti, il maggior numero dei quali appartiene alla schiera di quelli dall'intera persona. Lavori tutti del tempo in cui i benefattori vissero, opera di pittori contemporanei, spesso egregi, che ne tradussero, non che i lineamenti, il carattere, le vesti, il costume, le consuetudini, le mode del tempo, e poi anche alquanto sè stessi, l'arte loro, il loro valore e le loro debolezze: tutto ciò val bene allo sguardo dello studioso della storia e dell'arte quanto l'aspetto d'una multiforme risurrezione di persone da lunghi anni spente, che si fanno innanzi colle loro vicende, colle loro passioni, coi loro misteri stampati in volto.

L'Amministrazione dell'Ospedale, negli ultimi anni, ebbe il commendevole pensiero, invece di accumulare,

come una volta, i quadri nei magazzini dell'Istituto, di trascegliere i migliori ed allogarli convenientemente negli uffici, per guisa che può sempre essere possibile al visitatore straniero di vederli, e farsi almeno un concetto dell'interesse grandissimo di questa collezione artistica, nel suo genere, unica.

Seguendo il proposito di non lasciar il lettore senza qualche lume nelle sue escursioni, gli verremo qui annotando quelli, dei ritratti, che sembrano meritare maggior attenzione. — I numeri rappresentano quello d'ordine della raccolta; la data, rinchiusa tra parentesi, l'anno della morte del rappresentato; il nome in corsivo, al solito, quello dell'artista.

17. Cornelio De Papis (1622), mezza figura, *ignoto:* stile del *Crespi.*

19. Gio. Pietro Carcano (1624), *Giacinto Sant'Agostino:* arte debole; espressione molta; interesse storico grandissimo.

27. Francesco Camisano (1630), mezza figura, *ignoto.* Ben conservato, e disegnato con fermezza ed energia; stile di *Daniele Crespi.*

32. Gio. Ambrogio Rosate (1650): *Bronzino* (?).

38. Luigi Cusani, marchese e presidente del Senato di Milano (1659): *Carlo Francesco Nuvolone,* detto il *Panfilo:* uno dei più ammirabili ritratti, e che conferma all'autore il titolo di Murillo lombardo.

50. Pietro Antonio Clerici, marchese (1671): *Agostino Sant'Agostino;* testa piena di vita e di espressione: pareggia un Van-Dyck.

54. Bartolomeo Arese, conte, presidente del Senato, ecc. (1674): *Giacomo Sant'Agostino:* grande l'interesse storico per la parte che prese nel governo del ducato di Milano a nome di Spagna: scarsa l'arte, sebbene non senza certa felice espressione d'astuzia e d'ironia nel profilo del rappresentato.

59. Filippo Pirogalli (1677): *Filippo Abbiati;* lavoro eccellente, forse il più eminente per disegno, luce e colore di questa lunga collezione; degno di Velasquez, e ben superiore alle comuni opere che si conoscono di questo pittore.

61. Orazio Rancati (1679): *Salomone Adler;* semplice, vero, ben disegnate le mani, buono il colore.

63. Carlo Maria Simonetta Sanseverino, conte (1631) *Ottavio Bizzozzero;* non manca d'una fina espressione.

64. Silvestro De Mattanza, tenente-colonnello d'una compagnia di corazzieri e governatore del forte di Fuentes (1681). *Cav. del Cajro.*

70. Francesco Clerici, nobile(1684).

74. Pasquale Mitta (1687): *Andrea Porta.*

77. Clara Bossi Pirogalli, nobile (1691): *Salomone Adler:* — consorte al Pirogalli, N. 59.

79. Carlo Gerolamo Cavenago (1692): *Andrea Porta:* figura animata e piena d'energia.

81. Lelio Parravicino (1692): *Andrea Porta:* pennello rapido e facile; leggiero nei lini; duro nei lineamenti, ma espressivo.

90. Alessandro Visconti (1702): *Antonio Lucino:* maniera larga e pronta del *Porta.*

92. Orazio del Conte (1703): *Antonio Lucino:* colla medesima qualità del precedente.

100. Giulio Cesare Pessina cancelliere del Senato (1715): *Antonio Lucino:* magnifico ritratto, pieno di dignità e di contegno: testa, mani, vestito trattati egregiamente e con una maestria che ci fa risalire ad artisti della tempra di Rembrandt.

116. Caterina Cotta-Cattaneo-Castelli (1737): *Andrea Porta:* testa di squisita verità e delicatezza.

133. Pietro Paolo Muttoni, dottore e canonico di S. Maria Fulcorina (1781): *N. N. Biondi:* ammirabile per verità di espressione, forma e soavità di colorire.

134. Gio. Battista Bargiacchini (1781): *Biondi:* non indegno dell'autore del dipinto precedente.

135. Maria Loayssa Monti De Melzi, contessa (1781): *Biondi.*

138. Giuseppe Pozzobonello, cardinale arcivescovo della diocesi di Milano (1783): *Bergami:* più interessante per la storia che per l'arte.

140. Giulio Fedeli, conte (1789): *Biondi.*

141. Carlo Giuseppe Rovida (1790): *Biondi* suddetto: il più bello dei dieci ritratti di lui posseduti da questa collezione: espressione, carattere, semplicità di posa, sobrietà d'accessori, facilità di pennello sono altrettanti titoli per distinguerlo.

147. Giuseppe Macchi (1797): *Biondi* suddetto: interessante come memoria del ricco ed avaro terzo fondatore dell'Ospedale, non meno che per l'espressione viva e potente della indole sua: fattura larga e originale, benchè tendente al tenebroso.

148. Alessandro Micconi, sacerdote (1798): *Biondi.*

149. Gio. Agostino Perdecchio (1799): *Biondi.*

150. Carlo Giuseppe Cabiati (1799) *Biondi.*

160. Giuseppe Gaspare (1802): *Giosuè Sala.*

163. Gio. Battista Fratres (1805): *Antonio De Antoni:* lo si vuole fatto coll'ajuto del pittore *Andrea Appiani;* basta crederlo diretto da lui per vederne la facile e delicata sua maniera.

166. Giovanni Maria Grancini (1806): *Giovanni Battista Perabò:* il meno debole dei diversi ritratti di questo pittore.

180. Carlo Calvi, sacerdote (1816). *Francesco Hayez:* una delle prime opere che l'autore eseguì in Milano. e che non ha bisogno di lode.

185. Pietro Lattuada, nobile e maggiore pensionato (1819): *Pelagio Palagi:* ritratto ammirabile per squisita verità, nobiltà d'espressione, fermezza di disegno e parsimonia di colorito: lo si può dire uno dei più felici dell'artista e degno di posto in qualsiasi più insigne galleria: in modo, crediamo, che rimarrà uno dei capolavori della collezione. Fortunato mortale cotesto maggiore Pietro Lattuada, fatto celebre da un ritratto di tanta bellezza, e da quella *cara cagnetta,* pianta con tanta efficacia di versi da Carlo Porta!

189. Francesco Bossi, canonico di S. Stefano (1821): *Pelagio Palagi:* non meno prezioso del precedente per egregie qualità, e per una severità di composizione ed esecuzione rarissima: aggiungasi il pregio, se pregio è, d'avervi l'autore scritto essere stato condotto in otto giorni.

191. Gio. Battista Birago, conte e maggiore in pensione (1822): *Francesco Hayez:* davanti a questo caro e simpatico artista che, vivente, tutti veneriamo tra noi come il Nestore dell'arte, ogni parola di lode potendo parere pregiudicata dall'affetto, ci limitiamo a dire soltanto essere degno di star a fronte del Lattuada del *Palagi,* ed essere prezioso, come quello che attesta la nobile gara di quel tempo tra questi due artisti egregi.

192. Carlo Curati (1822): *Palagi,* suddetto. Non meno meritevole dei precedenti d'essere additato, senza raggiungerne il pregio.

193. Pietro Visconti Borromeo, conte (1823): *Francesco Hayez*.

197. Giuseppe Brioschi, canonico della Metropolitana (1826): *Palagi* suddetto: rimarchevole per maravigliosa freschezza e splendore di colorito, dopo quasi cinquant'anni d'esistenza, il trovarsi esposto biennalmente alle ingiurie d'un'aperta atmosfera.

E con questo noi ci arrestiamo, trovandoci ormai in mezzo a pittori viventi e ad amici, di cui non vorremmo pregiudicare il giudizio che spetta alla posterità con quello troppo parziale che viene dalla convivenza e dalla stima della persona.

LAZZARETTO.

Le pesti che desolavano la città, e la visitarono ben otto volte dal secolo XIII al XV, fecero nascere quel pensiero che è il fondamento attuale della scienza, la segregazione degli infetti dai sani, e quelli, possibilmente, fuori dell'abitato.

Fu detto che il primo iniziatore dell'edificio, cui dedichiamo brevi parole, fosse un frate, Antonio Bembo, mediante offici fatti presso Francesco Sforza in occasione della calamità che seguì il suo ingresso in Milano. Gli argomenti ci mancano per andarne sicuri. Ogni dubbio cessa verso la fine del medesimo secolo. Le carte del maggior Ospedale ci darebbero la prova essere stato eseguito a cura di esso, per obbligazione impostagli dal conte Galeotto Bevilacqua col lascito testatogli, morendo. La costruzione, nei sobborghi della città, la quale allora si arrestava al ponte, oggi di Porta Venezia, ebbe principio nel 1488 per opera dell'architetto *Lazzaro de Palazio*, notato tra gl'ingegneri contemporanei, a servigio della città di Milano. Il lavoro dovette protrarsi per ben molti anni; e basta appena riguardarne l'estensione per crederlo. Le carte di quel tempo lo accennerebbero condotto pressochè allo stato in cui oggi si trova; finito,

cioè, per tre parti del grande quadrato onde consta, ed appena murato nel quarto lato, nel 1506. V'ha, però, argomento per dubitarne: ed è una lapide, ancora infissa nell'interno del braccio di mezzogiorno, che ci avverte essere stato condotto a termine nel 1629 dai protofisici Alessandro Tadino e Senatore Settala, col denaro pubblico, per ordine del supremo Magistrato di Sanità, sotto il pericolo imminente dell'importata peste.

Quale ce lo lasciò la terribile pestilenza del 1630, tale ci rimane. Pochissimo fu guasto, considerati la destinazione e l'abbandono in cui giacque, senza riguardare che fosse, come vedremo, un egregio monumento d'arte. Ma quello che non fecero i due secoli dell'abbrutimento e dell'ignoranza, fece il secolo nostro; anzi videro i nostri giorni, nel 1862, offeso, come ne fu, l'aspetto, in nome della civiltà, con un viadotto ferroviario che tutto lo attraversa nella sua larghezza, e toglie di comprendere d'uno sguardo l'estensione e la vetustà dell'edificio.

Oggi ancora, è proprietà dell'Ospedale Maggiore, e dà alloggio ad un numero grandissimo di persone, dove le industrie ed i commerci più svariati tengono largo campo per attendere alle faccende loro.

L'icnografia del Lazzaretto è quella di un vasto rettangolo, anzi, allo sguardo, quasi un quadrato, poichè l'area aperta a cielo misura per due lati metri 378, e per gli altri metri 370. Intorno a questo campo corre un piccolo portico a parapetto, cui risponde, verso l'esterno, un seguito di camerette, quasi trecento ad edificio finito, tutte poco meno che quadrate, con porte solo allo interno, e finestre da ambo i lati.

Veduto dall'esteriore, l'edificio si presenta ad un solo piano, il terreno: anticamente circondato da una gora che lo poneva, e non senza ragione, nelle condizioni d'un fortilizio, e che ora non lo gira se non da tre lati. Gli ingressi sonosi moltiplicati in diversi punti, dove prima non se ne avevano che due soltanto; quello verso la città dal lato di mezzogiorno; l'altro opposto, a nord, che metteva alla gran de fossa comune (foppone), ove si

gittavano a mucchio le vittime del Lazzaretto. Trasformato, il luogo esiste ancora sotto il nome del cimitero di S. Gregorio.

L'esterno dell'edificio, mentre ci si annuncia siccome uno di quelli composti di terre cotte, onde va distinto il nostro paese, ci pone insieme sull'avviso che abbiamo davanti una creazione d'artista, sebbene non vi abbia che una semplice cornice modanata, cui sottostanno un seguito di dentelli ed una coroncina di quadrettini: le finestre hanno incorniciamento e frontispizio alquanto acuminato.

L'arte del *de Palazio,* o come oggi diremmo, del *Palazzi,* si ravvisa meglio all'interno: da cotesto lato v'ha, più che decoro, grazia ed eleganza. Era, per vero, il tempo in cui l'arte, come all'irrompere d'una diga, sapeva espandersi anche dove non aveva imperio che il dolore e la morte. L'autore si mostra un allievo di *Guiniforte Solari:* certo egli ebbe parte nell'architettura dei cortili minori del grande Ospedale, come già vi fu per noi avvertito. La cornice esterna, semplice, come abbiamo veduto, si trasmuta ricchissima, internamente, con risalti ed intagli di foglie ed ovoli. L'eguale abbondanza di fino lavoro si estende agli archivolti del portico; e se non è possibile lodarne i capitellini, non devonsi disconoscere, nei pennacchi degli archi, le medaglie circolari corniciate di terra cotta, e, sotto il portico, i capitelli di pietra a peduccio, per l'imporsi degli archi.

Spregiata per la sua destinazione, questa fabbrica può mettersi tuttavia insieme con quelle dell'Ospedale, della chiesa delle Grazie, a dimostrare non essere dessa opera dell'urbinate *Bramante*, come non lo era tutto ciò che, di questo genere, in architettura conducevasi nella città nostra, al momento di cui parliamo.

L'edicola centrale, ottagona, aperta tutta intorno, in cui tenevasi l'altare per la celebrazione del rito, per guisa che potesse essere veduto da tutti i ricoverati, all'ingiro, non che architettura d'un secolo dopo, è più probabilmente del *Meda* o del *Bassi*, anzichè del *Pellegrini*, al quale da alcuni scrittori fu data. Il carattere di essa è quello d'un jonico, ma senza elasticità e senza grazia.

FOPPONE

DELL'OSPEDALE.

Il nome, dal lombardo foppa (fossa), è venuto a questo edificio dall'essere sorto per succedere, fuor dell'abitato, al vasto deposito o carnaio dei cadaveri del maggior Ospedale che esisteva, ancora alla fine del secolo XVII, entro lo stesso Ospedale, dove oggi

sono il semplice deposito e le sezioni necroscopiche. La piccola chiesa unita, la prima cosa ad esservi costruita (1698), ebbe e serba il titolo di S. Michele ai nuovi sepolcri, benchè di quello di Foppone se ne valga il popolo per indicare l'intera costruzione. Non fu che più tardi (1731), col sussidio principalmente d'un ricco testatore, Giovanni Battista Annoni, morto nel 1725, che ebbe compimento la fabbrica che oggi vediamo, col portico che la ricinge, per supplire con grandi camere sotterranee all'inopportunità del luogo, tardi conosciuto disadatto alle inumazioni, imperocchè troppo invaso dalle acque del suolo.

Esso non valse, infatti, a cotesto ufficio che fino all'anno 1782; in seguito, come le nuove disposizioni sanitarie di Giuseppe II d'Austria volevano, i trapassati dell'Ospedale vennero trasportati al piccolo cimitero suburbano di Porta Vittoria (già Tosa), e lo sono tuttora.

L'abbandonato edificio, di ragione dell'Ospedale, serve ora di ricovero particolare d'ammalati nel caso di malattie contagiose.

La chiesa ebbe per architetto *Attilio Arrigone* (1698): ha quattro braccia a forma di croce, con piccola cupola nel centro: nessuno studio d'architettura, se non quello insipido del tempo. — Pretesa d'arte si ha nel portico, dell'architetto *Francesco Croce*. Ha un impianto strano; quello d'otto segmenti di cerchio, in modo che ne esce una forma quadrilobata con otto porte al mezzo di ciascun segmento. Il diametro maggiore è di 124 metri, circa, e il ricinto ne gira 420, circa. All'esterno, l'aspetto è d'un seguirsi d'archi murati, nel cui seno s'apre una finestra. Verso l'interno gli archi sono aperti, sostenuti da colonne tonde di pietra, di forma dorica. Tutto l'edificio corre ad un sol piano, il terreno.

La sola imparzialità storica ci ha indotto a farne parola.

FATE-BENE-FRATELLI

OSPEDALE.

Questo ospizio ebbe origine nel 1588, pochi anni dopo l'istituzione di quest'ordine. Il luogo che occupa era uno dei molti dapprima in possesso degli Umiliati. *Martino Bassi* loro porse mano per la fabbrica prima, la quale dovette essere ben imperfetta, se, mezzo secolo dopo, ospizio e chiesa furono ricostruiti da *Giovanni Battista Pessina*, cui devesi, pare, più specialmente l'edificio della casa pei religiosi e della vicina chiesa, riacconciata nei primi anni del secolo XVIII. L'aspetto esterno dello spedale, ancora come in antico costituito da un solo lungo braccio di sala per gl'infermi, ebbe forme più ordinate e decorose dall'architetto *Antonio Gilardoni*, intorno all'anno 1824, e così lo vediamo tuttodì.

Sull'ingresso non havvi motivo di notare altro che una certa semplicità e vastità di forme attinte ai precetti Vignoleschi. L'atrio quadrato ond'è seguito conduce direttamente al piede della doppia scala, per la quale si ascende alla sala dell'ospedale, che trovasi al piano superiore. A' piedi delle braccia di cotesta scala, sorge un gruppo colossale in marmo raffigurante « il Beato fondatore dell'ordine, Giovanni di Dio, che regge un infermo »: esso è opera dello scultore *Pompeo Marchesi*, e venne quivi collocato nel 1827.

La chiesa mostra troppo, fino dalla fronte, essere sorta sotto cattiva stella, rispetto all'arte, per allettare il visitatore entrando. V'ha qualche tela non spregevole, ma d'autore secondario.

FATE-BENE-SORELLE

OSPEDALE.

Opera recente l'edificio, è pure opera recente la fondazione. Ne fu una religiosa, una Maria Giovanna Lomeni, la promotrice, che, nel 1823, costituì la casa

ospitaliera nel suburbio della città fuori di Porta Comasina. Ma dessa venuta sotto il patrocinio della contessa Laura Visconti-Ciceri, questa le diede più ampio sviluppo, e nel 1836 trasportò l'Istituzione nella città, presso Porta Nuova, affidando la cura materiale e morale dell'ospizio alle Suore della Carità. A lei s'aggiunsero altre benefattrici, fra cui la contessa Luigia Ala-Ponzone, ed altri benefattori; tanto che si riuscì a mettere mano alla presente costruzione; la quale, benchè rechi troppo in fronte il carattere scolastico della prima metà del secolo, non manca di grandiosità e d'ordine.

Edificio a due piani, non compreso il terreno: stile accademico del *Vignola*. Il piano, che ne forma il basamento, aperto a tre grandi archi nel mezzo, regge al piano superiore un pseudoesastilo che giunge colla cornice a formare il tetto: i due piani superiori sono contenuti nell'altezza delle colonne. Architetto ne fu *Giulio Aluisetti*.

La scultura vi recò un ben lieve contingente. Sulla fronte la fascia storiata, che divide il primo dal secondo piano, rappresenta l'istituzione della Casa ospitaliera per opera della Ciceri.

Nel vestibolo vi hanno diversi marmi di benefattori; citiamo i maggiori, se non i migliori:

Statua seduta; figura grande quanto il naturale, della fondatrice marchesa Laura Visconti di Modrone, morta nel 1841, che lasciò in testamento all'ospizio l'intero suo patrimonio; opera dello scultore *Luigi Marchesi* (1847):

a riscontro, a destra, altra statua simile, della figlia contessa Maria, maritata Ala di Ponzone, coadjutrice alla madre nell'opera pietosa e morta prima di lei (1833), del medesimo *Marchesi* (1844).

Sulla scala vicina, gruppo della « Carità », di *Vittorio Vesti*.

MONTE DI PIETÀ.

Questa fabbrica, modesta anzichenò, è venuta, nel 1785, ad innestarsi sopra uno dei tre monasteri che qui, addossati l'un l'altro, davano l'antico titolo della via. Il monastero cui alludiamo era quello di

S. Clara, costrutto intorno all'anno 1448. Nulla di esso rimane nell'interno se non qualche pittura del tempo, che in alcuna sala di deposito travedesi dal bianco di calce onde sono coperte le pareti: cotesti segni non fanno presagire cose di grande importanza.

La costruzione moderna è del *Piermarini*, ed è fatta con quella parsimonia che l'indole dell'Istituzione voleva e di cui il tempo compiacevasi.

La fabbrica è a due piani, compreso il terreno; la porta è fiancheggiata da due colonne isolate, e reggono un balcone di breve aggetto. Poche parastate costituiscono colle colonne un piccolo corpo centrale.

Nell'interno nessuna opera d'arte che chiami l'attenzione del visitatore.

PALAZZI E CASE

PALAZZI

PIAZZA DEI MERCANTI E I SUOI PALAZZI.

Questa parte importantissima della città, forse il suo aggere etrusco, l'arce romana, il Campidoglio dell'èra imperiale, il centro della città nei tempi fortunosi avanti il mille, certamente la sede del palazzo del Comune nell'evo repubblicano; donde, per le sei porte intorno alla breve sua cerchia, partivano le schiere combattenti precedute dal confalone, alla difesa della porta sorella al maggiore recinto del fossato; qui, dove stava la ragione dell'antica divisione topografica della città, poichè da essa, come raggi dal centro, si partivano i quartieri delle case, — questa parte della città, diciamo, è ormai cancellata colle demolizioni del 1866, sicchè al luogo può essere conteso il titolo di piazza.

Ma, nullamanco, ancor tutti, o almeno, i principali degli antichi monumenti edilizi rimangono. Egli è di essi che ci facciamo semplici indicatori al lettore, premettendo alcuni cenni storici che li riguardano.

La sede dei Podestà era ancora, al principio del secolo XIII, dove si aveva il palazzo dell'Arengo, e dov'è oggi il palazzo di Corte. Si pensò allora di recarla in luogo più centrale e più difeso. Si acquistarono le case dei Faroldi, la vicina torre e parte del monastero del Lentasio, che ne ingombravano lo spazio, e si diede principio al murare nel 1228. Per quel tempo, dovette parere miracolo di rapidità edilizia il vederla condotta a termine cinque anni dopo: l'iscrizione apposta alla effigie del Tresseno, con sotto la data del 1233, fa cenno, infatti, averne egli compita la parte superiore, i solai. Anche il Collegio dei Giureconsulti qui venne a stabilirsi contemporaneamente; se non che, più tardi, fu provveduto d'un palagio degno dell'importanza sua. Però, alla metà del secolo XIII, le disposizioni della piazza, chiusa ai quattro lati, esistevano già quale si avevano ancor pochi anni sono. Al lato, oggi distrutto ed occupato dalle nuove case, aveva abitazione il Podestà colla sua famiglia. Negli altri, intorno, eransi già accomodati i giureconsulti, i notai, i banchieri. Il luogo era detto il Broletto nuovo, togliendone il titolo dall'edificio lasciato, cui rimase, pertanto, quello di Broletto vecchio. Al tempo stesso la grande sala del palazzo centrale prese quello di sala della Ragione, al pari di quelle degli altri Comuni d'Italia.

Vennero gli abbellimenti, sessant'anni dopo (1316). Matteo Visconti, acquistate dal lato di mezzodì le case degli Osii, vi costruì una loggia per le proclamazioni del Comune. Presso di questa, a destra,

un edificio pei banchieri aggiunse (1336) Azone Visconti, a forma di portico, il quale si estendeva al lato vicino pei cambiatori.

I secoli successivi, senza alterare le forme del recinto, vi portarono l'opera loro. Galeazzo Maria Sforza, successo appena al padre, rifece la parte superiore della loggia di Matteo. Più tardi ancora, papa Pio IV, della casa Medici di Milano, che già vedemmo concorrere al lustro della cattedrale, assunto al trono pontificale, memore d'avere appartenuto al Collegio dei legisti, ne rialzò l'edificio dal lato settentrionale, con quanta maggior splendidezza il suo tempo sapesse. Sopravvenne ultimo, all'opposto lato, l'edificio delle scuole palatine; le quali antichissime, pare, nella città, al principio del XV secolo avevano avuto qui sede, per concessione di Giovanni Maria Visconti, negli edifici pei banchieri, eretti dal prozio Azone; se non che, distrutta parte della fabbrica, intorno all'anno 1650, fu rinnovata sulle fondamenta antiche, prendendo a modulo le forme del palazzo dei Giureconsulti, e dandosi così prova come, nel secolo dell'arte precipitante a rovina, si avesse in animo di continuare quella fantastica creazione architettonica tutt'intorno alla piazza, — opportunità e decoro che non seppe o non volle vedere il tempo nostro.

Ma, qui, questo nostro tempo fu preceduto dal secolo scorso, il quale, sul suo finire (1770), deturpò l'intero edificio centrale; murandone le belle finestre trifore, elevandolo d'un piano, con finestre ovoidali, le peggio discordanti collo stile, e vestendolo tutto da capo a fondo della consueta volgare camicia di bianco di calce.

Fu soltanto negli ultimi anni nostri che se ne sentì vergogna; e per un progetto, affatto teorico (1870), si

scoprì una delle finestre. L'ammirazione pubblica per essa, delle sue linee così semplici e così equilibrate, condusse alla scopertura delle altre, ed ora l'aspettazione dei cittadini è rivolta alla soluzione del problema del suo ristauro.

FINESTRA.

L'edificio centrale s'innalza sopra un'icnografia rettangolare, e si regge, all'intorno, sopra diciotto archi di pietra, sette ai maggiori lati, due ai minori; tutte le arcature vi sono tonde, semplici, colla sola eccezione di un arco acuto più ristretto e a modo di rinforzo, agli angoli dei lati maggiori. Tutta la parte inferiore dell'edificio, come non pochi altri palazzi comunali del tempo, è per intero aperta, a modo di libero ambulacro. La chiusura con vetri, ancora imperfetta, fu opera recente (1854), secondo il disegno dell'architetto *Enrico Terzaghi.* Superiormente al portico di macigno e senza trapasso che lo segni, la costruzione continua elevandosi di laterizio. Sei finestre, alla faccia lunga dal lato verso meriggio, sette verso

quello settentrionale, due dalle faccie brevi; ma tutte senz'ordine e simetria di distanze; elegantissime, peraltro, nella loro semplicità; cioè, un arco tondo cuneato di pietre e mattoni, scompartito nel suo seno da tre minori, sostenuti da due colonnette isolate. La fabbrica, prima della sventurata aggiunta dello scorso secolo, terminava ad un sol piano con una poderosa cornice ad archetti intrecciati. Anticamente, come oggi, dal lato verso ovest, si aveva un cavalcavia, se non che aperto, e, dall'opposto lato, doveva trovarsi una scala per la quale scendevasi nella piazza. A questo pri-

LOGGIA DEGLI OSII.

mo tempo spetta pure la statua equestre di *Oldrado Grossi* da Tresseno, nel fianco rivolto al mezzogiorno. È monumento rozzo, malinconico, ma si è vago di riconoscere cotesto lodigiano che, al merito non piccolo del compimento dell'edificio, aggiunse quello d'avere, com'era dovere suo d'ufficio, arso vivo più d'un cattaro, gli eresiarchi del tempo. Della scultura come dell'architettura nessun nome d'artista. L'arte in Lombardia, nella prima metà del secolo XIII, era ancora troppo nel dominio delle corporazioni edificatorie, per emergere il nome dell'individuo.

L'arte si vede spiegarsi più decisa e personale nella loggia degli Osii, opera promossa, come notammo, da Matteo Visconti (1316). Una imperfetta, e mezzo murata iscrizione all'estremo destro, lo ricorda. Noi crediamo però che della sua fabbrica resti ben poco, se non sono le mensole del balcone, donde si proclamavano, a suono di tromba, gli editti del Comune. Le colonne inferiori furono sostituite dai presenti pili quadrati, nel XVII secolo; il portico superiore, ora murato, porta le traccie del XV, e sembra contemporaneo al regno di Filippo Maria; così le statue che arteggiano il fare di *Jacopino da Tradate*, mentre abbiamo testimoni visibili negli stemmi e nelle sigle che Galeazzo Maria e la madre ancora vivente, Bianca Maria (1466-1468), portassero l'opera del loro tempo nel parapetto, dove si dispiegano e si alternano le insegne delle porte della città con quelle della famiglia che ne teneva il dominio. S'aggiunga che il secolo scorso vi sovrappose un piano con mal assestato frontone e murò gli archi della *parlera*. Vi hanno delle parti tuttavia che accennano all'intervento di un artista non comune, ed è opera che ben merita l'onore d'uno studio e d'un ristauro.

Il palazzo dei Giureconsulti è il capo d'opera di *Vincenzo Seregni*: ma porta già i prodromi dell'arte che dovea invadere e infuriare nel secolo successivo, il capriccio e il fasto sostituiti all'ordine ed alla ragione. Se qui l'equilibrio non ha rotto ogni confine, non può dirsi che la fantasia sia rimasta a segno. L'edificio è disposto a due piani, compreso il terreno, che elevasi dal suolo di parecchi gradini, a modo d'alto loggiato; esso è sostenuto da colonne appajate e da archi tondi. Il piano superiore si apre a finestre quadrate con frontoni ritagliati, in cui s'annicchiano gli stemmi di casa Medicea. C'è più abbondanza che ricchezza; c'è anche bizzarria, ma c'è pure ingegno.

La torre, da nuda ed informe che era un trent'anni sono, venne ristaurata, però ben poco felicemente, secondo lo stile del *Seregni*: speriamo ben meglio del restauro in corso per coprire, verso la via Carlo Alberto, la testa che vi fu tronca dalle demolizioni del 1867. La nicchia, a piedi della torre, ha veduto succedersi sul suo stallo simulacri di personaggi ben diversi. Un Filippo II vi fu inaugurato dal dominio spagnuolo; il periodo triennale della Cisalpina gli strappò lo scettro per sostituirvi il pugnale di Bruto; la reazione della fine del secolo istesso, rovesciò l'uno e l'altro: ed ora, dal 1833, riposa inalterata l'immagine del vescovo Ambrogio in pallio proconsolare, opera scultoria di *Luigi Scorzini*.

Dal lato di sud-est, gli avanzi di portico ad arco cuspidale, alcuno dei quali murati, ci ricordano la costruzione d'Azone pei cambiatori: gli archi vi sono poderosi al pari dei sostegni e contornati di terre cotte a rilievi, a cui sovrasta un'eguale fascia orizzontale. In tutto si vede un'arte elegante, rapida, piena di gusto, tuttochè di traverso alle tinteggiature di calce. Non saremmo lontani dal crederla opera diretta, o almeno ispirata, da *Balduccio da Pisa*.

Non parleremo della vicina porzione di fabbrica, una volta sede delle scuole Palatine. La dicemmo già una copia dell'edificio del *Seregni*; vogliamo avvertite le due statue di *Gio. Pietro Lasagni*: a sinistra, « S. Agostino », che vuolsi educato a queste scuole; l'altra, sull'arco, del

poeta Ausonio, l'autore del celebre epigramma in onore della città di cui tanto si compiacquero i nostri avi, e al quale è impossibile negare un grande valore storico, malgrado la gonfiezza della forma.

IL CASTELLO.

Da ormai quattro secoli questo edificio, fatto argomento di terrore pei cittadini o da essi, negli ultimi anni riguardato come un vano cumulo di sassi, aveva ben altro aspetto, e ben diversi sensi destava al finire del secolo XV. L'arte che, oggi compulsata, vi fa capolino a malapena, allora lo innondava da ogni lato.

Di questa costruzione ci cadde parola trattando della chiesa di S. Maria del Carmine. Il vero è che, verso il mezzo del secolo XIV, in cotesta parte deserta e rurale della città si aveva un convento di Carmelitani, ed una piccola chiesa, S. Protaso *in campo foris*, coll'indispensabile accompagnamento di orti e di casipole. Tutto venne spianato da Galeazzo II, portando chiesa e convento altrove, allorchè, nel 1468, volle gittarvi le fondamenta d'una rocca forte, geloso com'era di quelle che, alcuni anni prima, il fratello Barnabò erasi accomodato sui ponti di Porta Romana e di Porta Nuova. Ma l'opera non doveva essere gran cosa per non aver saputo resistere alle commozioni popolari. Se non distrutto, pare fosse guasto alla morte di lui; ond'è che fu tantosto ristaurato dal figlio Giovanni Galeazzo.

Sin allora, però, anzi fino al 16 maggio del 1412, giorno in cui cadde trafitto dai congiurati Giovanni Maria, al castello non puossi concedere altra importanza che quella d'un luogo di temporaneo ritiro del principe nel caso di pericolo: il palazzo dell'Arengo

ne era l'ordinaria sua abitazione. Il pericolo cominciò e divenne imminente dal giorno in cui succedette nel ducato il fratello dell'ucciso, Filippo Maria. Se non fosse stato nel carattere del suo animo, che doveva rendergliene cara la dimora, un senso superstizioso di gratitudine gliela doveva imporre, perocchè il dominio della città e dello Stato gli fu salvo appunto da questa rocca, che, tenuta da un Marliano, resistette, nel giorno fatale, agli sforzi dei congiurati per impadronirsene. Vi entrò poi egli stesso, un mese dopo (16 giugno 1412), per cominciarvi un dominio, che doveva durare trentacinque anni.

Con esso lui, non può dubitarsene, anche l'arte penetrò nel castello. Ma non fu che un preludio di quel molto che sarebbe stato fatto da Francesco Sforza e dai successori di questi. Non durasi fatica a credere che l'aurea repubblica, come non erasi trattenuta dall'atterramento delle offese del castello, diciassette giorni dopo la morte del duca, così non ne abbia rispettato le stanze ed involasse e quanto vi si aveva di più prezioso e, quindi, di più segnalato nell'arte.

Francesco Sforza, assiso sul trono dei Visconti, non poteva che tornare ai vecchi amori, l'amore della casa forte come usbergo di personale sicurezza. Strattagemma volgare! egli fece sì che lo si supplicasse per riedificarlo; e l'ottenne, malgrado lo sdegno e i vaticinii di Giorgio Piatto. Però, conveniva almeno dorare la pillola, e l'arte valse egregiamente a Francesco Sforza. Diversi artefici insigni gli stavano già intorno, *Giacomino da Vaprio*, *Cristoforo de' Moretti*, *Pietro da Cernuscolo*, ma sopratutto *Antonio da Firenze* (l'*Averulino* o il *Filarete*). Al primo aveva fatto dipingere una grande Madonna coll'arme propria, davanti ad un rivelino, fino dai primi momenti del

possesso, mettendosi con tal fatto sotto la tutela della Vergine, intanto che una migliore ne trovasse nel sorgere delle torri a forti bozze, allora dette a punta di diamante. Ancor non sono molti anni, se ne vedevano gli stemmi, allora scolpiti da *Jacopo da Cortona*. La parte prima, però, ad esservi costrutta fu quella verso il lato di mezzogiorno; più tardi (1463), si mise mano a quella verso nord, dal lato della Porta Comacina; il *Cernuscolo* e il *Filarete* ce ne sembrano gli architetti: se non che al secondo succede *Jacopo da Cortona*. Il *Filarete*, anzi, è poi dimostrato l'autore del battiponte e della torre, che teneva il mezzo della fronte. Abbiamo documenti comprovanti come l'uno e l'altra si cominciassero nel 1452, e si proseguissero negli anni successivi, fino al 1463. Nel quale anno alla compita torre si aggiunse il decoro d'una porta, scolpita dallo stesso *Averulino*.

Cionnonostante, le condizioni del castello non erano per certo ancora tali da invitare il duca a recarvi il suo domicilio. Se crediamo alle memorie del tempo, vi lavoravano allora intorno oltre a quattromila manuali. Il novello duca tenne, infatti, a lungo la sua dimora nella Curia, l'antico palazzo d'Azone, pel quale pure egli studiavasi, come vedremo, di farlo bello colle opere dell'arte. Anzichè dimenticare, infrattanto, il castello, pensava già agli addobbi interiori. Nel 1456, un invito è spiccato per lui a *Bonifacio Bembo*, che dicevasi *da Cremona*, per rinnovarvi una sala; e nell'anno successivo troviamo l'artista sul luogo presto ad attendervi. All'*Averulino*, che si sottrae, quasi, *insalutato hospite*, da Milano, succede *Bartolomeo da Cremona* (il *Gadio*); e, contemporaneamente al *Bonifacio* vi accorre *Vincenzo da Brescia* (il *Foppa*). Il *Bonifacio*, dopo avere rifatto a Pavia (1468) una sala

grande del castello, stava qui per condurre delle grandi figure e per dipingere una intera sala a fazoli (fagioli o bacelli?). Quasi contemporaneamente, il *Foppa* deve metter mano (1469) ad una saletta con stelle e gigli, e poscia alla camera della torre, dove gli è dato a figurare le insegne delle secchie e il cimiero nelle fiamme ardenti.

E queste insegne e coteste date ci richiamano a Galeazzo Maria (1466-1476).

Egli è, infatti, durante il decennale suo dominio che il castello, sebbene circondato da torri e da petriere, cura principale di Francesco Sforza, prende quell'aspetto eletto e splendido, di cui ancor ci sopravanza traccia. Egli doveva andar vago, sopratutto, dell'araldica: pittori, scultori, bandierai accorrono a lui per questo scopo: una delle prime cure, insediato sul trono, fu di mettere sulle porte della città le insegne sue dipinte per opera di *Costantino Zenone* da Vaprio, mentre negli appartamenti suoi ferve grandissimo il lavoro intorno a diverse camere; e fra esse ci torna davanti più volte una sala verde, terminata nel 1469, a capo della quale stava una cappella, entro cui uno *Stefano de Fedeli* aveva fatto una dipintura (1472), data poscia ad estimare ai maestri *Vincenzo Foppa*, *Stefano* e *Cristoforo de Magistris* e *Battista da Montorfano*. Ed è codesta la medesima cappella per la quale, nell'anno successivo, si vede chiesto di dipingere da un maestro *Pietro de' Marchesi*. Nè a cose religiose soltanto erasi arrestato Galeazzo: un anno prima (1471), per ordine suo, si era posto mano ad una sala con aspetto di boschereccie, dove volle che si vedessero caccie di cervi, daini ed altri animali, e in cui si avessero i ritratti di molti gentiluomini di corte.

Saremmo troppo facilmente tratti fuori dei limiti, entro i quali ci teniamo non senza pena, se avessimo a seguire egualmente Lodovico il Moro in tutti i lavori che vi condusse. L'Archivio di Stato di Milano contiene su lui e sul suo tempo a migliaja i documenti ancora inesplorati, e noi facciamo voti perchè il Governo accorra in suo soccorso, con mezzi sufficienti per sottrarli dalla caligine, quattro volte secolare, a vantaggio della civiltà. Qui, ci sia permesso notare soltanto che all'8 del dicembre del 1490, volendo egli ogni cosa predisporre per dipingere diverse sale del castello, chiama a sè da Pavia, da Cremona, da Novara, da Tortona, da Como, da Lodi, da Monza, non meno di diciotto maestri, alcuni dei quali coi figli e coi compagni, di cui ci sono conservati i nomi, che per amore di brevità ommettiamo. Ma non vogliamo ommettere quelli de' maestri *Bernardo di Gennaro* e *Bernardino*, probabilmente lo *Zenale*, il *Buttinone*, fatti venire da Treviglio, per dipingere le storie della sala da ballo; mentre per la sala grande, da Castel S. Giovanni è chiamato un altro artista, *Bernardino da S. Colombano*. Nè dobbiam credere che cotesti maestri e gli altri molti, di cui tacciamo il nome, spettassero a quell'ordine nell'arte da andarne smarriti nella folla: possiamo, anzi, risolutamente asserire il contrario quando vediamo (1496, 6 agosto) pregato *Pietro Perugino* di venire qui per esso, e chieste novelle a Firenze di *Filippino Lippi* e di *Domenico del Ghirlandajo*, e per dir molto dippiù, anzi tutto, quando c'incontriamo nel *Vinci* stesso, propriamente nei medesimi giorni (1498, 21 aprile), occupato intorno alla saletta negra, che doveva essere da lui terminata di lì a cinque mesi. Come il lettore ben s'avvede, in questa rapida enumerazione non mettiamo motto

circa la parte scultoria. Intorno a questa non avremo che a consultare il monumento: intanto l'immaginare può concedersi piena corsa nell'assunto di ricostituirsi l'aspetto di quelle torri fastosamente imbandierate, di quelle corti adorne di terre cotte e di marmi intagliati, di quelle sale sovranamente ricche di pitture, di trapunti, di dorature, di lavori ed oggetti preziosi per ogni forma e ragione. Nessuno, crediamo, poteva scrivere, con maggior convincimento d'affermare il vero, quanto Lodovico stesso, allorchè, alla vigilia della sua caduta (1498, 16 agosto), dettava una lettera a Giovanni Mola, che ci rimane ancora, in cui esce a parlare delle *spese infinite* che il castello era costato negli anni addietro per edificarlo ed ampliarlo.

In queste parole c'era il testamento dell'edificio. Abbiamo veduto, non che Lodovico, il fratello e cardinale Ascanio, alla vigilia della guerra, e vi si era appunto in quel momento, ripigliare gli antichi doni, spogliare chiese e conventi degli oggetti più preziosi per farne denaro, con promesse, è vero, di più laute restituzioni, non avveratesi poi pel precipitare degli avvenimenti. Sarebbe illogico pensare che il castello ne andasse salvo. E quand'anche lo fosse stato, uno strazio ben peggiore lo attendeva da parte delle milizie calate dalle Alpi. Noi vivemmo abbastanza ed in un'età che pur si dice civile, per essere stati testimoni come il nemico, e l'invasore specialmente, si compiaccia di gittare le soldatesche più indisciplinate e più dilapidatrici dove l'avversario teneva i luoghi di maggior predilezione, o al contatto degli oggetti stimati di più alto pregio. Il governatore del nuovo Stato e luogotenente per Lodovico XII, Gian Giacomo Trivulzio, nemico personale del caduto, non

avrà, certo, mancato, anche senza di ciò, a queste prime cortesie di guerra.

Massimiliano Sforza, rientrando nel castello (29 dicembre 1512), se gli fosse stato possibile d'averne ricordo, lui assente da ben dodici anni, non lo avrebbe più riconosciuto; tanto meno Francesco II, che vi finiva i suoi giorni (1535, 1 novembre), lì dove, con esso, si estingueva la sua schiatta.

Il resto della storia si riassume nel motto: abbandono; e fu un abbandono completo. Il lungo dominio di Spagna successo agli Sforzeschi si rivolse tutto all'esterno, in scarpe e controscarpe, rivelini, fossati, punti levatoi, e simiglianti argomenti di difesa; e per maggior sicurezza, faceva mozzare i più alti campanili delle chiese circostanti.

Alla incuria degli uomini s'era aggiunta ben prima l'ira del cielo; nella notte precedente il 29 luglio 1521, un fulmine, cadendo sui depositi della polvere da fuoco, ne mandò scompaginato, per lo scoppio, l'intero edificio. Fu certo in quest'occasione che andò diroccata la grossa torre, costrutta sotto gli occhi e con disegno dell'*Averulino*.

Tutto quanto poteva essere guasto dal tempo, o cancellato dall'arme dell'imbiancatore, lo fu durante il dominio spagnuolo. Le milizie austro-sarde, gallo-ispane, e poi le imperiali più volte, infine con Maria Teresa; poscia, più tardi, le francesi col giovane Bonaparte; e per ultimo, di novo le austriache col Bellegarde, non potevano ormai più nulla aggiungere ai fatti miserandi già compiti. Spianate le barocche difese spagnolesche, tentata, più volte, qualche opera all'esterno, a controsenso dello stile, il miglior guadagno si ebbe nelle vicinanze, che si mutarono in una piazza d'arme e in luogo di delizie pel passeg-

gio della cittadinanza. Ebbero anche queste le loro vicissitudini negli ultimi venticinque anni. Ma di esse non tocca a noi l'occuparci.

Quel che ci è debito altro non è più che di aprire uno spiraglio al visitatore, donde il suo sguardo possa avervi una prova del nostro dire. L'interno del castello, entro cui non potremo trattenerlo brevemente, ci lascia l'aspetto d'un colosso che giace infranto, senza speranza d'una mano pietosa che valga a rialzarlo e a ricomporlo.

Non è che nell'interiore che ci è concesso sorprendervi gli avanzi dell'antica grandezza artistica. Già, nella prima corte, la corte della milizia ducale, sotto agli archetti del ballatojo, qualche finestra mutilata s'intravvede, qua e là: come il tempo voleva, esse sono ad arco acuto, a larghe fascie, contornate da soprarchi, e ricordano assai quelle della chiesa di S. Maria della Pace. L'aspetto, però, della terra cotta è trasfigurato dai ripetuti intonachi di calce. Le finestre stesse riappariscono meglio nella seconda corte, ch'essere doveva quella della famiglia: tengono il lato che riguarda il mezzogiorno. Il giro dell'imboccatura vi è largamente modanato e, inframmezzato da un cordone di forma spirale. Le proporzioni vi sono elegantissime; ma qui pure, l'aspetto originale della terra cotta, e quindi, degl'intonachi marginali, vi è cancellato a più riprese dal pennello dell'imbianchino. Allo incontro, l'architettura prende ben miglior forma nelle parti inferiori: le quali, per due lati, dovevano essere a portico, conformato ad archi tondi, sostenuto da colonne; al che veniva sostegno, negli angoli, un grosso pilastro mascherato da sottili pilastrelli. Le parti ancora osservabili e integre sono i capitelli. La forma loro ne è greve, a due ordini di foglie, a volute rattrappite, ma non mancanti di contorno e di robustezza Ciò che li rende ancor più interessanti è la ricchezza loro araldica: ad ogni faccia mediana v'ha una targhetta da torneamento, blasonata, con una delle molte insegne della casa visconteo-sforzesca: la vipera col fanciullo, le aquile dell'impero, i gigli di Francia, i tizzi ardenti di Galeazzo II, ripresi da Galeazzo Maria, il cane di Francesco Sforza, il leone pileato dello stesso Galeazzo Maria, la fenice di Bona di Savoja, la corona palmata, ed altre simili imprese risaltano, si alternano, si ripetono su coteste targhe e nelle serraglie delle vôlte con un'abbondanza, una persistenza singolare. Ci parrebbe di riconoscere in tutto ciò il carattere di quella corte tutta artifizi e cerimonie puerili, che doveva circondare il figlio di Francesco Sforza A chi poi appartenga cotest'arte grossolana nelle particolarità, ma ferma, precisa, ordinata nello insieme, non è facil cosa affermare: se non ci mancassero argomenti sicuri di confronto, noi inclineremmo a quella del *Gadio*.

Il sapore d'un'arte più fina ed accarezzata, per cui, certo, andava distinto *Antonio da Firenze*, ci si fa sentire piuttosto nell'altra corte, di fianco; la quale era la corte d'onore, quella personale del duca. Il sistema costruttivo è lo stesso veduto: se non che hannosi due piani superiori e due ordini di finestre acutangole. Tutte le muraglie si mostrano ancora intonacate di calce, e in diversi modi graffite fino al tetto, a forme romboidali, a fasce ornamentali. Pel tempo cui, a creder nostro, appartengono, tra il 1456 e il 1466, doveva questo spettacolo essere tema di alta meraviglia, mentre le pareti dal nudo mattone in vista segnavano ancora l'aspetto delle più ricche abitazioni private. Più di una mano si nota nella scultura dei capitelli: quelli più sottilmente intagliati reggono il portico che ci mette a' piedi della scala. Furono dessi i primi, quelli condotti sotto la vigilanza, o, forse, dalla stessa mano dell'*Averulino*? Si dovrebbe essere disposti ad accettare l'ipotesi, quando si consideri l'abbondar in essi degli stemmi personali di Francesco Sforza: mentre, dove le forme sono meno rigorose, tornano le insegne del suo successore. Per lo manco, si potrebbe conchiudere che da questo primo portico, e sotto la dipendenza del maestro fiorentino, cominciasse l'opera artistica del castello.

Risparmiamo al visitatore d'introdurlo negl'interni appartamenti dopo le cose dette più su. Degli scandagli ben diretti, noi siamo persuasi, verrebbero ancora a svelare qualche lembo dell'antico splendore pittorico. Ma a che pro? Ora fa un anno, uno sfaldamento, entro una delle stalle della seconda corte, lasciò allo scoperto alcune figure di santi e di sante, figure bellissime. Si volle vedervi, non senza ragione, una parte della chiesuola viscontea; ma le domande fatte per sgombrare il luogo, e, quindi, salvare le pitture, a nulla approdarono, lasciando, anzi, queste esposte a più affrettato e assiduo deperimento, tanto da indurci nella persuasione, quello strato di calce onde ce n'era negata la vista, essere opera della Provvidenza, in aspettazione di tempo migliore.

Sono ben tristi parole quelle colle quali abbiamo tratteggiato le condizioni in cui giace cotesto magnifico edificio d'un giorno. Cionnondimeno egli resta, e noi lo raccomandiamo ancora, come un eccellente soggetto di studio per l'artista archeologo.

Non vogliamo dimenticato che l'edificio esteriore, al lato settentrionale, eretto non senza certo buon intendimento d'arte, e che vale da cavallerizza, fu opera del Genio militare, nel 1860.

PALAZZO DEI CARMAGNOLA

ORA INTENDENZA DELLE FINANZE.

Dopo avere veduto l'edificio centrale della piazza dei Mercanti, il lettore sa già che questo palazzo, dacchè portava il titolo di Broletto, doveva essere il

terzo nella città. Diffatti, nelle antiche carte è detto Broletto nuovissimo per distinguerlo dal *vecchio* già al palazzo di Corte, e dal *nuovo*, la sala del Consiglio nella detta piazza. Anzi, il titolo di Broletto gli venne appunto perchè successe a quest'ultimo nel prestare sede agli uffici del Comune.

Quale oggi si vede, l'edificio di cui trattiamo consiste di due corti, l'una più vasta dell'altra, assai disadorne, eccezione fatta dei capitelli scolpiti in marmo, che, nel cortile minore, isolati, sostengono gli archi del portico circostante e che, nel maggiore, accennano d'avere servito a simile uso, ma, murati gli archi per rendere l'area coperta a servizio di privata abitazione, rimangono per una metà nascosti nella parete.

Questi capitelli contrastano col resto della fabbrica; imperocchè sono d'una suprema bellezza e grazia di invenzione e d'esecuzione, talchè simulano i medesimi lineamenti esteriori, eppure diversificano l'uno dall'altro, anzi presentano una varietà di modi e di trovati d'arte da renderli meritevoli d'osservazione e di studio.

Qualora siasi ciò detto al curioso, non potrebbe egli richiedere dippiù. L'artista, invece, è in diritto di domandarci ben oltre: per lo meno, a quale edificio cotesti capitelli hanno appartenuto, qual'è l'epoca cui convenga assegnarli, e, quindi, da quali mani sono usciti.

Sono domande ben ardue a soddisfare. La storia ne è lunga, seminata di accidenti e di misteri. Per quanto ci siamo dato cura di studiarla, non la rifaremo intera; però ci è forza riassumerla ed esporla, perchè in essa si racchiude una non lieve questione d'arte già pregiudicàta dal Giulini nello scorso secolo, ed ottenebrata più che mai nel nostro: onde errori

gravi, che sono penetrati ed hanno sconvolto l'andamento storico dell'arte nostra.

Il benemerito Giulini, scrivendo poco dopo il 1760, e toccando della casa donata da Filippo Maria Visconti al conte di Carmagnola (1415), fa cenno di pitture a chiaroscuro onde si adornava il portico del cortile minore, da lui vedute, e ne inferisce che fossero fatte al tempo del Carmagnola e rappresentassero soggetti storici del tempo. Ora, la casa donata dal duca al Carmagnola è propriamente questa: su ciò non havvi dubbio. La casa, poi, secondo alcune memorie di due scrittori della fine del secolo XVI, il Besta e il Moriggia, sarebbe stata rifabbricata ed abbellita dal Carmagnola nel 1420: vero è che il Billia, scrittore contemporaneo, mentre accenna ai doni largiti a lui da Filippo Maria e poi ritirati, non fa motto di costruzioni. Tuttavia non si pose esitanza nell'ammettere che quelle pitture, distrutte già fino dall'epoca del Giulini medesimo, e che la casa, compresi i capitelli, rappresentino lo stato dell'arte in Milano intorno all'anno 1420.

Colla scorta del semplice lume dell'arte dovrebbe essere stato facile ad accorgersi che quei capitelli, e fors'anche le perdute pitture, devono appartenere ad un'epoca posteriore di non poco, sia per l'evidenza palmare di analogie con altre sculture della fine del medesimo secolo, come i capitelli dell'Arcivescovado (1493), di cui diamo il disegno, sia, se non altro, consultando altre opere accertate dei primi venti anni del secolo, i lavori del Duomo, per esempio, la lapide della stessa consorte del Carmagnola, oggi nel cortile della Biblioteca Ambrosiana, che posteriori d'un trent'anni, forse, al palazzo, serbano ancora le forme antiche.

Ciò che non fu veduto, o non seppe vedersi, sarebbe superfluo voler mostrare coll'esame delle particolarità, poichè per molti, se non per tutti, lascerebbe un giudizio sospeso. Noi, invece, amiamo meglio qui interrogare la storia come quella che, a giudizio nostro, può sciogliere la questione al pari del criterio artistico; la storia, infatti, ci narra quanto noi riassumiamo succintamente, all'appoggio di documenti esistenti nei nostri pubblici archivi.

Non v'ha dubbio circa il dono fatto da Filippo Maria al Carmagnola, come non v'ha dubbio sulla confisca fatta. Questa non può essere avvenuta prima della defezione del conte passato al servizio della Serenissima. Dal Billia è ricordata nel 1425; ma dai documenti diplomatici degli archivi milanesi pubblicati dall'Osio ne appare meglio il decreto, quello del 6 ottobre 1423; laonde le opere annunziate dal Moriggia e dal Besta non avrebbero avuto che ben piccolo spazio di tempo davanti per compiersi. La confisca, peraltro, durò ben poco: con decreto 6 agosto 1428 dello stesso Filippo, il conte venne rimesso nel possedimento dei suoi beni, diritti ed onori. Era arte di governo o voluttà di vendetta sottile ed ascosa questo decreto, mentre il Carmagnola era tuttavia al servizio della Repubblica Veneta; già gonfia di sospetti, dopo il licenziamento dei prigioni fatti alla giornata di Maclodio? Agli storici il notare cotesto ravvicinamento di date, a quanto crediamo, finora non avvertito.

Noi ci accontentiamo d'altro: ci accontentiamo di vedervi attestato da altri documenti che la consorte del Carmagnola visse e morì nella medesima casa; che la casa toccò nelle divisioni ereditarie a due delle quattro figlie del Carmagnola, ad Antonia moglie ad

un Guarnerio da Castiglione, e a Luchina moglie a Giovan Pietro Dal Verme; che a quest'ultima, e per essa al figlio Pietro, era venuta, prima in possesso enfiteutico (3 aprile 1470), poi, per riscatto convenuto, in proprietà assoluta. Noi compendiamo lunghe trattazioni; ma ci basta di desumerne che la casa era divisa in due parti; che quella abitata dai Dal Verme, prima di possederla intera, era verso la via *Solata* (oggi via del Broletto), dove la corte non era che un orto, e dove l'abitato era dominato da torri e dalle loro dipendenze.

Ira del destino! la casa doveva essere quella delle confische: confiscata da Filippo Maria, era confiscata di nuovo nel 1485, alla morte del conte Pietro, da Lodovico Maria, reggente il ducato, a titolo di regalia, essendo il Dal Verme morto senza figli e senza eredi legittimi. Noi non abbiamo a cercare se altro motivo che non era questo criterio fiscale guidasse il reggente: certo è che i Dal Verme non erano in odore di santità alla Corte sforzesca; già al padre Gio. Pietro, come ribelle, erano stati appresi dalla Camera ducale, nel 1468, la città ed i fondi di Bobbio.

Qui siamo al punto capitale della quistione. Nelle mani di Lodovico che avvenne dell'edificio? Una cosa sola sappiamo, ma in via incidentale, senza assoluto documento di prova, per nota, anzi, di semplici testimonianze introdotte in giudizio; cioè che la casa fosse abitata, anzi donata, alla celebre Cecilia Gallerani, una delle amanzie di Lodovico, intorno a cui già s'era esercitato, prima forse che in ogni altra cosa, il pennello del *Vinci*; la quale pare vi abitasse contemporaneamente al marito, conte Lodovico Bergamini, fino al 1499, come contemporaneamente vi albergava, le stesse testimonianze il dicono, lo storico Giorgio

Merula, dall'anno 1491, fino al sopraggiungere degli eserciti di Lodovico XII di Francia.

Per chi segue le traccie dell'arte, poco importa che il documento del dono manchi, chè non ripugna a crederne l'esistenza, dappoichè si ha quello del 13 maggio 1481, dato da Vigevano, con cui Lodovico fa dono alla Cecilia della terra di Serono (Saronno), a lui venuta per eredità dal signor Sforza Maria, e gliela dona *in benemerenza dell'attaccammento della famiglia di lei* alla casa Sforzesca. Ciò che giova, e giova luminosamente, è il vedere le conseguenze di cotesto possesso.

Un anno circa dopo la cattura del duca alla battaglia di Novara, c'incontriamo in Lodovico XII, che ne dispone (1502) come di cosa della corona, e a titolo di dono la cede in favore del maresciallo Carlo d'Ambois, il quale, da avveduto generale di conquista, si affretta (1505) a farne vendita a un Francesco Beolco, maestro delle entrate regie e ducali. È nell'occasione di cotesta vendita che scattano alla luce le proteste e le interposizioni in giudizio dei proprietari delle costruzioni confinanti pei danni recati alle proprietà loro colle opere fattevi dal duca, allora prigioniero. Già, lui ancora dominante, da un istrumento di vendita, del 31 luglio 1497, ne sorge il sospetto: per esso appare avere egli, da un Antonio Seronni, fatto acquisto di una parte di vicino edificio demolito o presso ad esserlo, a fine di incorporarlo nella casa grande per lo passato *del fu magnifico conte Pietro Dal Verme.* L'identità è evidente: lo scopo è manifesto. E al fatto s'aggiungono i reclami del 1506, soffocati in petto, per certo, o perchè il despota fosse vivo, o perchè si avessero promesse di compensi; locchè pure è detto, trattando

delle usurpazioni delle proprietà conterminanti avvenute in modi diversi. Qua e là, in queste lunghe contestazioni, che durano ben due anni, si viene fino a precisare i luoghi e le misure delle aree usurpate e gli anni delle usurpazioni, le quali, in particolare, cadono tra gli anni 1493 e 1494.

Se noi ci indugiamo in queste particolarità, non è senza motivo; è di non lieve importanza per la storia dell'arte milanese il non lasciare il lettore senza la persuasione che nell'aspetto di questo palazzo la volontà e l'opera di Lodovico sono intervenute indubbiamente, e che quanto oggi vediamo è lavoro degli artefici del suo tempo.

Per finire colle vicende del palazzo, aggiungeremo soltanto che, nel 1507 (15 ottobre), si composero, con una transazione, tutte le pretese accampate, onde rimase libera nel Beolco la proprietà di esso. Dal Beolco, poi, passò (1509) nelle mani del senatore e generale delle entrate Sebastiano Ferreri; onde, dopo nuove vicende di compera e restituzione, confermatigli i diritti di proprietà da Massimiliano Maria Sforza (15 maggio 1515), venne per acquisto, al prezzo di lire cinquantamila imperiali, in possesso della città. Alla quale la proprietà fu contesa bensì quattro volte; due volte dalla famiglia Dal Verme, nel 1540 e nel 1633; una dal R. Magistrato straordinario dello Stato, nel 1598; l'ultima, dalla tutela del marchese Caravaggio Muzio Sforza, ma senza frutto. Esso rimase al Comune, che non abbandonò i vecchi penati che nel settembre 1860, pel palazzo Marini.

Ora con ben altro sguardo l'artista può riguardare i capitelli di cui ci siamo fatti l'indicatore. Se prima poteva rifiutarli per opera del principio del XV secolo, il portato degli abbellimenti del Carmagnola, dopo può tenerli', invece, frutto di quell'eletto senso d'arte, il quale, ad onta

di tant'altre bassezze, pure si annidava nel seno di Lodovico il Moro. Noi vi vediamo anzi, ci sia lecito cotesta illusione, una creazione sua di predilezione, uno di quei lavori in cui mise più che altrove a contributo l'alta virtù del maestro d'Urbino, *Bramante*, e dove tutta la plejade luminosa degli artisti che in quel momento illustravano l'arte dello scalpello, i *Mantegazza*, i *Cazzaniga*, i *Busti*, i *Solari*, i *Caradosso*,

CAPITELLI.

il *Dolcebono*, il *Fusina*, il *Briosco*, e sopratutto l'*Omodeo*, si erano dato convegno per gareggiare d'operosità e di fantasia.

Noi presentiamo al lettore più d'uno di cotesti capitelli disegnati, i quali, mentre al meno avvertito riveleranno intera l'arte del XV e, quasi diremmo, del XVI secolo, saranno sempre insufficienti per dimostrarne la vaghezza, la varietà e la significanza.

PALAZZO ARCIVESCOVILE.

Il luogo su cui distendesi questo palazzo è quello ancora di dieci secoli sono. Allora, come adesso, era presso S. Maria Jemale, e di fianco al palazzo del Comune, detto l'Arengo; pare, dippiù, che avesse porte per comunicare direttamente con l'una e con l'altro. Si trova poi ripetutamente dinotato, nelle carte del secolo XII, col titolo di palazzo Milanese, testimonio che la casa del vescovo significava in quell'epoca quanto casa dei cittadini.

Gettato a terra nelle rovine di Federico I (1162), fu tosto dopo, e con maggior magnificenza rialzato dall'arcivescovo Galdino: secondo il Fiamma, nel 1168; ma noi crediamo più tardi, dopo il 1171, stretta che fu la pace coll'imperatore. Del resto, quanto agli scrittori che asseriscono cotesta casa essere stata in origine donata dai Visconti agli arcivescovi, basterebbero a smentirli i semplici fatti accennati, senza dire che lo stemma visconteo, quale oggi vedesi ancora innestato nel fianco verso la cattedrale, viene insegna naturale dove si pensi che vi ebbero due arcivescovi dell'antica Casa viscontea, Ottone (1262-1295) e Giovanni II (1342-1354); della benevola influenza dei quali l'edificio doveva aver prove; del secondo di essi specialmente, siccome colui che col nipote Azone gareggiava di pensiero e di operosità per crescere i monumenti d'arte. Anzi, memorie storiche ci attestano che le fabbriche intorno al grande cortile verso il palazzo reale riposino sulle fondamenta di quelle da lui acconciate nei dodici anni che vi dominò arcivescovo e principe temporale, per allogarvi il suo vicario e il

Foro Ecclesiastico: durante il qual tempo egli si teneva nella propria casa, dal lato meridionale della piazza, allora del Verzaro, ora Fontana, tra le vie delle Tanaglie e di S. Clemente.

Che le dipendenze del palazzo dei duchi dovessero innoltrarsi sull'area dell'esistente palazzo Arcivescovile risulta da ciò, che l'arcivescovo Guid'Antonio Arcimboldi, nel porre mano all'intera fabbricazione, è stretto ad ottenere dai duchi e da Lodovico il Moro (1493) una parte di palazzo di loro proprietà, obbligandosi alla compiuta costruzione dell'edificio. L'opera dell'Arcimboldi si limitò negli anni restanti del suo pontificato (1493-1497) alla parte che rivolgesi alla piazza nominata, dove nelle fasce delle finestre, che consistevano di terra cotta, lasciò incise le prime sillabe del proprio nome. Oggi, e l'una e l'altra di queste fabbriche, quali ancor nella loro interezza dovevano vedersi alla metà del XVI secolo, sono quasi per intero scomparse. Su quella del Visconti riposano costruzioni del cardinale Carlo Borromeo (1570), onde si forma il magnifico cortile del *Pellegrini:* all'altra non toccò egual sorte; ma riattata prima dallo stesso cardinale, che fecevi la grande porta, poi dal cugino Federico, al principio del secolo XVII, ebbe all'esteriore, verso la piazza Fontana, l'ultima cancellazione delle vetuste impronte del XV secolo, coi lavori dell'architetto *Piermarini,* durante il pontificato dell'arcivescovo Filippo Maria Visconti (1784-1801). Egli è in seguito di tali vicende che, quale ci fu lasciato dallo scorso secolo, ci sta dinanzi ancora.

Una parola appena dell'esteriore. Nudo o pressochè nudo sul fianco verso il Duomo, tiene però i segni di tre delle pincipali costruzioni che vi passarono sopra: nel mezzo, il serpe Visconteo rozzo, ma energico pezzo di scultura marmorea, che ci porta colle sue forme al XIV secolo

e all'epoca di Giovanni Visconti; a sinistra, alquante finestre rettangolari e circolari strette entro corniciature di terra cotta, semplici e rigide linee ma eleganti, che ci attestano la fine del secolo XV e l'opera dell'Arcimboldi; a destra, finalmente, la grande porta marmorea nel cui fregio è scritto il nome del fondatore, l'arcivescovo Carlo Borromeo; largo, senza cincischi, risoluto pezzo architettonico del secolo XVI, creazione del *Pellegrini*. La parte più importante, che essere dovrebbe quella verso la piazza Fontana, ha delle impronte severe bensi, ma simetriche e inanimate, prima del *Pellegrini* nella grande porta, poi del *Piermarini* nelle finestre fatte sotto l'ultimo degli arcivescovi Visconti, secondo lo stile della fine del secolo scorso.

Noi entriamo da quest'ultima parte. Sarebbe questa la principale corte del palazzo: sembra, invece, la secondaria d'accanto all'ampiezza e alla maestà della successiva. Egli è qui che si veggono ancor più distintamente gli avanzi della costruzione dell'Arcimboldi e i modi di fabbricare del suo tempo. I capitelli, maestrevolmente intagliati colla targa portante lo stemma delle tre stelle entro una fascia diagonale, ci additano la parte da lui presa: diciamo la parte di lui, perchè dei tre lati della corte, accomodati a portico dalle tonde arcature, soltanto quelli rispondenti all'entrata e al destro fianco gli apparterrebbero; quello, invece, al sinistro lato, come ben lo dimostrano i capitelli, lascia intravvedere il seicento e l'epoca del cardinale Federico.

CAPITELLO.

La corte successiva, cui abbiamo già fatto allusione, come la porta notata che gli corrisponde, è stata la grand'opera del primo Borromeo, opera che era già nei progetti dell'Arcimboldi, e che senza esitanza può aversi per capolavoro del suo architetto di predilezione, il *Pellegrini*. L'antica sua destinazione è ancora mantenuta, quella di darvi posto intorno, sopra e sotto, alle abitazioni degli ordinari canonici della Metropolitana, cui possono giungere, come già si disse descriven-

dola, per una via coperta e sotterranea. L'icnografia della corte è quella d'un rettangolo: con un giro di portico, ai due piani: sette arcate al lungo lato, sei al breve. Il bozzato etrusco è la base del sistema costruttivo: non che le pareti aperte ad arco, i pilastri di sostegno del piano a terra, come quelli del superiore, constano di bozze regolari di macigno, ma gentilmente lavorate agli spigoli e più ancora doppiamente affilate ed appiattite nella parte soprastante. L'ordinamento classico prevale bensì, ma padroneggiato con singolarissima fantasia d'artista, specialmente nella parte superiore, dov'è un capitello jonico con tre volute, quella centrale sostenuta da una maschera bendata, e la triplice serraglia dell'arco collegata con nuovo e ardito ingegno al risaltare della cornice. Ciò dimostra con quale libertà d'ispirazione si guardasse l'antico dal *Pellegrini*.

È impossibile non deplorare l'otturamento delle arcate superiori del lato intero prospettante il mezzogiorno. Non dobbiamo crederlo che avvenuto due secoli sono per necessità di spazio all'intento di collocarvi la galleria Monti.

Il nome del Monti, cardinal Cesare, arcivescovo di Milano, dal 1632 al 1650, ci chiama all'interno del palazzo, e alla galleria di esso legata per lascito testamentario all'arcivescovo, *a tempo*, di Milano.

Di cotesta galleria ci rimane a stampa il catalogo. Erano un centocinquanta i capi d'arte, tutti dipinti, ad eccezione di dieci o dodici disegni. I nomi più eccellenti della scuola Lombarda e della Veneta, come pure gli artefici locali più celebrati del tempo, vi figuravano. Vero è che più d'un'opera, forse preziosa, si mostra sciupata da mani imperite, a titolo di pulitura e di ristauro: ma basta a salvare gl'intelligenti della metà del secolo XVII dalla loro responsabilità la mancanza d'una scienza oggi sempre più crescente.

A menomarvi le attrattive dello studioso avvenne che nell'anno 1811, vacante come trovavasi allora la sede arcivescovile, ventidue dei capi d'arte, per intelligenza col Governo italiano del tempo, trapassassero alla Pinacoteca di Brera a titolo di semplice deposito e di custodia. Non si dura fatica a credere che fosse quanto vi si trovava di meglio. Eranvi diciassette dipinti e cinque disegni. Si riscontrano ancor tutti nella Pinacoteca medesima: e se havvi più d'una di tali opere di cui l'Istituzione possa tenersi altamente onorata, per altre ebbe tuttavia, con più mature considerazioni, a moderare gli slanci fantastici dei giudizi pronunziati dal secolo XVII.

Pei migliori di cotesto numero mandiamo il lettore alle indicazioni date intorno alla Pinacoteca nel palazzo di Brera: quanto rimase qui d'osservabile può ridursi a quel che segue:

Bartolomeo Suardi, detto il *Bramantino*. — « B. Vergine con putto e S. Giuseppe ».

Marco d'Oggiono. — « S. Chiara e S. Caterina », in due separate tavole.

Paris Bordone. — « B. Vergine col figlio, S. Giuseppe ed un devoto presentato da S. Ambrogio ».

Gian Petrini. — « Maddalena ». — « Una Madonna con putto ».

Reni Guido. — « S. Giuseppe col divin fanciullo »: tela.

Campi Giulio. — « Circoncisione »: tela.

Crespi Gio. Battista, detto il *Cerano*. — « S. Carlo in abiti ponti-

ricali ». piccola tavola, degna del miglior fiammingo. — « S. Paolo caduto da cavallo »: cartone pel bassorilievo condotto in marmo da *Gaspare Vismara* per la porta di S. Paolo nella città.

Crespi Daniele. — « Cristo morto ». tela. — « S. Giovanni che comunica la B. Vergine ».

Procaccino Giulio Cesare, Crespi Gio. Battista, detto il *Cerano*, e *Mazzucchelli Pier Francesco*, detto il *Morazzone.* — « Martirio di S. Ruffina e di altra santa Vergine »: grande tela, in cui concorsero i tre artefici.

Vermiglio Giuseppe. — « L'ultima Cena »: grande tela.

A questa breve nota potrebbero esser aggiunte alcune tele di *Camillo Procaccino,* diverse imitazioni o copie di buoni autori, e due arazzi di piccole dimensioni, di cui uno fiammingo.

Le opere si trovano collocate in diverse sale.

Nella corte sottoposta si conservano le due statue colossali di marmo, per ora senza destinazione, rappresentanti « Mosè », dello scultore *Antonio Tantardini,* e « Aronne », dello scultore *Giovanni Strazza.*

PALAZZO DEL MARINO.

Come accadde di esprimerci in altra occasione, l'origine e le vicende di questo edificio si crederebbero appartenere al romanzo, se tradizioni contemporanee e memorie istoriche non ne attestassero la verità.

Un povero, ma intraprendente genovese, Andrea Tomaso Marino, venuto a Milano nel 1525, s'inframmette nei commerci locali, e colle doti d'ordine e d'economia proprie de' suoi concittadini, ascende, grado grado, nelle pubbliche imprese fino ad assumere, fra le altre, quella lucrosissima del sale. Nel 1548 egli già aveva accumulato immense ricchezze, e con queste era venuta la sete degli onori, la quale pure trovossi, in breve, soddisfatta dai titoli e dagli onori di marchese di Casalmaggiore, duca di Terranova, senatore dello Stato (1552). Crearsi almeno una residenza degna del suo fasto e del suo orgoglio era ben naturale in quel momento nell'animo suo. Dopo avere stancati

parecchi artisti in disegni che trovava sempre inferiori al suo concetto, s'appigliò ad uno di *Galeazzo Alessi*, da Perugia, da lui conosciuto a Genova, dove moltissime fabbriche operò, e che glielo aveva presentato, più che altro, come prova della sua fantasia. Già nel 1558, siccome documenti irrefragabili ci attestano, si era dato principio all'edificare; e questo deve avere avuto il suo proseguimento per non lunghi anni intorno al 1560, sotto gli occhi dell'architetto, che era in città per altre fabbriche, come quelle di S. Celso, di S. Vittore *al corpo* e della casa del marchese Gian Giacomo Medici di Marignano, presso il palazzo di Brera, interrotta, appena cominciata, per la morte del marchese (1555). Essa è la medesima che, da ultimo casa Castelbarco, fu venduta e trasformata pochi anni sono (1864) a nuovo aspetto.

Anche il grandioso palazzo del Marino ebbe a soffrire una interruzione, sebben minore, non meno deplorevole; quella della sua facciata di nord; del che tutti siamo oggi testimonii, siccome rivolta verso la piazza del teatro alla Scala, e allora chiusa entro una viottola. I dissesti economici e morali della famiglia, il figlio Andrea colpevole d'avere ucciso la moglie, Luisa de Lugo, e il padre ingolfato nei debiti d'ogni intorno, condussero a tanto che, morendo egli, nel 1571, col figlio fuggiasco, e colle figlie, Virginia e Clara, maritate a un Martino da Leyva e a un conte Manfredo Tornielli, il palazzo fosse colpito da sequestro a nome della Regia Camera, che già ne teneva parte ad ipoteca, mentre l'altra stava a guarentigia della dote della sorella Virginia. Cotesta promiscuità, fu causa di lunghi conflitti legali. Le figlie unite domandavano (agosto 1576) la vendita del palazzo ad incanto pubblico. Si opponeva la Camera, che metteva innanzi un cre-

dito tra i cinquanta e i sessantamila scudi, propriamente il giusto valore del costo del palazzo al Marino, mentre, nel fatto, allora non si voleva riconoscergliene uno maggiore di dieci o dodici mila scudi. Si venne ad un compromesso. Allo Stato si aggiudicò il palazzo (1577), a seconda del credito suo, lasciando che una quarta parte valesse a cauzione della dote accennata.

D'allora in poi, essa rimase in proprietà dello Stato. I Gesuiti di S. Fedele, alla fine del secolo XVI, si maneggiarono per rivendicarlo, non sappiamo per quali titoli di sottosuolo e di area; ma senz'effetto.

Questo palazzo, ch'è pure un grande monumento d'arte, al Governo del tempo sembrava un grande peso. Più volte ne trattò la vendita; intanto era dato ad affitto, e la corte minore vi era ridotta a giardino per gli appartamenti terreni. Alla perfine, il 6 febbrajo 1682, fu ceduto al marchese Carlo Omodeo di Castel Rodrigo, a compenso d'un prestito di lire cencinquantamila fatto dal padre Gian Giacomo, nel 1628, a Madrid. Ma il destino voleva il palazzo ancora una volta negli artigli del Fisco. Compreso l'Omodeo tra i ribelli del 1707, parteggiante com'era per i Gallo-ispani nella guerra di successione, non fu restituito alle figlie del marchese Carlo che verso la metà del secolo, per essere ricomprato poi, nel 1772, dalla consolidata dominazione austriaca a servigio dei propri uffici.

Da questo momento la sua storia è nota a tutti. Sede, durante il primo governo della Lombardia austriaca, alla Camera dei Conti e ad altri uffici, come quelli del Tesoro e del Dazio grande; durante il primo Regno italico, al Ministero delle Finanze; poi, durante il Regno Lombardo-Veneto, al Magistrato

Camerale, ebbe ad essere, nel corso dei quattro mesi del 1848, sede del Governo provvisorio di Lombardia. Ritornato alla prima destinazione nel 1849, e in seguito alle vicende del 1859, passò, finalmente (1860), dal Governo nazionale in possesso del Comune di Milano per contratto di permuta col precedente palazzo del Comune, detto il Broletto, come vedemmo parlando di esso. Fu dopo questa occasione che la quarta fronte incompiuta venne innanzi agli occhi del pubblico, addossata prima, com'era, da altre case che il tempo aveva aggiunto al palazzo sull'area della piazza presente. Fu pure dopo cotesto sgombro che ne parve la sua bellezza e la sua magnificenza esterna, e, più tardi, quella interna; sicchè ora, restaurata la grande sala, ripristinato il cortile d'onore e presso ad essere compita la quarta fronte, starà fra gli edifici più insigni della città.

Il palazzo è isolato e quadrifronte; ma la sua icnografia non è regolare; rappresenta piuttosto un trapezio. Esso si leva a tre piani; dorico il terreno, e, sul suo imbasamento, delle colonne a bozze, come quelle all'arco del Porto a Genova del medesimo architetto, e con ciò una seconda piccola finestra superiore collegata alla principale: — jonico il primo, appoggiato sulla cornice orizzontale dell'inferiore, e sorretto da pilastri scanalati; le finestre rettangolari hanno un frontone spezzato entro cui si apre una seconda finestrella: — il secondo ed ultimo piano corre orizzontale e tiene a sostegno in corrispondenza agl'inferiori dei termini femminei che reggono l'alto e ricco cornicione, sormontato da un attico decorato da greco meandro; le finestre di questo piano sono semplicemente rettangolari, senz'altra aggiunta. Sugli angoli tutti i sostegni, colonne, pilastri o termini, si raddoppiano. Ogni fronte tiene una porta: quella verso la piazza della chiesa, fuor di centro, aveva per ragione l'esistenza d'una casa dicontro, atterrata nel 1814, già casa Sannazzari, dove ebbe luogo l'assassinio del ministro Prina; la quale sporgendosi fino a quel punto non lasciava agio all'ingresso delle carrozze altrimenti che collo spostamento dinotato.

Siccome il capo d'opera dell'*Alessi*, altamente va lodato il cortile maggiore per ricchezza fantastica ed eleganza di ornati: vi sono intagliati così minutamente e con tanta maestria che si direbbero opera di cesello, anzi del cesello del *Cellini*; poichè come a lui corrisponde pel tempo, così n'è aperto lo stile, non meno ridondante di leg-

INTERNO DEL SALONE.

giadrie che di capricci. Il primo piano era tutto all'ingiro aperto a balcone: fu all'epoca dell'acquisto austriaco dissennatamente chiuso da muro, e lo sarebbe ancora, se alla fine dello scorso anno (1871) non se ne fossero sgombre le arcate dicontro all'ingresso, con ammirazione di tutti per la disvelata bellezza delle sue forme, ed ora, ancor più pei leggieri dipinti a grottesche, trovati sotto gl'imbellettamenti dell'imbianchino.

Lo scalone attuale non lascia dubitare essere questa opera del tempo nel quale fu posseduto dall'Omodeo di Castel Rodrigo: l'originale era a sinistra dell'entrata.

Le antiche memorie dicono che non meno artisticamente dell'esterno si avessero adorni gl'interni appartamenti. Di quello che fu null'altro ci avanza che il salone terreno: il quale, fino dall'origine certamente non condotto a buon termine, lascia travedere, non meno la splendidezza del fondatore, che la magnificenza propria del tempo. Lo stile è quello istesso del cortile e del resto del palazzo, e pertanto, dell'*Alessi*; onde quel suo sistema d'ornamentazione, consistente di termini, di frontispizi spezzati, di inquadrature, di fascie, ecc., combinazione di minute accidentalità decorative che lasciano visibile l'organismo costruttivo. L'opera di rilievo è qui tutta di stucco: la pittura del lacunare a rettangolo nella vôlta, rappresentante « Psiche condotta da Amore al cospetto degli Dei », è di *Andrea Semini*, degno emulo del Pippi. Del fratello *Ottavio*, celebre pittore e stuccatore, crediamo per intero le dodici figure allegoriche nelle specchiature rettangolari delle pareti, lavori condotti con singolare larghezza di forme. Non meno ammirabile è il fregio dipinto di colori che corre nello zoforo della trabeazione. Esso recava, prima del ristauro, un'iscrizione allusiva alla fondazione del palazzo; la quale peraltro era incompleta. Questa, riferita all'esterno, fu sostituita egregiamente dalla sentenza tolta dalle antiche leggi romane dei suffragi: QUÆ IN PATRIBUS AGENTUR MODICA SUNTO. CAUSSAS POPULI TENETO. VIS ABESTO. Questa sala misura un'area di metri 21,50 per metri 11,60, con un'altezza di metri 14,20 al colmo della vôlta.

Nel 1870, di questa sala era minacciata la distruzione pel maggior comodo degli uffici. Le premure operose di alcuni Consiglieri del Comune, solleciti dell'arte, l'intervento favorevole del Sindaco, il voto illuminato e quasi unanime del Consiglio davanti all'opinione pubblica insistente, l'hanno non solo salvata: ma dal primo voto ne venne in breve il secondo — ottobre 1871 — che la grande sala fosse compita con ristauro dell'architetto *Colla*, e che, ridonata all'antica magnificenza, venisse assegnata a sede del Consiglio Comunale per le pubbliche sue convocazioni.

Il palazzo serba ancora nelle sale superiori, verso l'angolo prossimo alla chiesa, che era la parte data ad abitazione, alcune tele nel centro delle vôlte, di *Giovanni da Monte Cremasco*, allievo del *Tiziano*.

Non mancano pure nelle altre sale d'ufficio diverse altre opere d'arte, specialmente di pittura. Di antica appartenenza, nell'aula delle sessioni stanno: « la Pentecoste »: pala ad olio di *Francesco Mazzucchelli*, detto il *Morazzone*.

« La Madonna con Bambino tra i Ss. Ambrogio e Carlo »: pala d'altare di *Enea Talpino*, detto il *Salmaggia*.

« S. Giovanni Battista e S. Ambrogio » (mezze figure): tele ad olio di *Gio. Battista Crespi*, detto il *Cerano*.

« S. Sebastiano »: tela come sopra, di *Giulio Cesare Procaccino*.

Queste tele erano nella piccola chiesa che stava unita al palazzo del Broletto novissimo, quello abbandonato nel 1861.

Chiudiamo queste linee nell'aspettazione che la grande sala venga inaugurata il 3 settembre.

PALAZZO DI GIUSTIZIA.

Questo edificio sorge sopra un terreno, negli Statuti della città notato, fino dal secolo XIII, di pubblica infamia. Un poeta, della vecchia scuola classica, direbbe che Temi si tiene sotto il calcagno Venere fescennina. Ciò che per noi giova di sapere è che la sua costruzione risale all'anno 1605, fatta per darvi sede al Capitano di Giustizia. L'iscrizione, che ne attesta la fondazione, per opera del governatore spagnuolo, conte de Fuentes, sotto il regno di Filippo III, ha ceduto il posto ad una sentenza di Filangeri, postavi durante il primo Regno d'Italia e restaurata negli ultimi anni.

Gli scrittori intorno alle costruzioni milanesi tacciono il nome dell'architetto: solo, alla fine dello scorso secolo, fu da loro messo innanzi, dubitativamente, il nome di *Vincenzo Seregni*: alcuni pronunciarono pur quello di *Martino Bassi*; inaccettabili entrambi, poichè già morti da alquanti anni nel 1605. Il cortile non manca però di un certo gusto e di un certo ardire di novità, di cui il *Seregni* non andava sprovvisto. Un disegno della raccolta municipale, col mostrarci un esteriore di esso diverso dall'effettuato, potrebbe persuadercene. Così, come oggi cotesta fronte ci appare, priva, non che di simetria, di equilibrio, è ben più facile crederla d'un poco felice suo scolaro;

fu da taluno nominato un *Pietro Antonio Barca;* è un nome ignoto, che ci è tolto il diritto di rifiutare. Sia che si voglia, la presenza di più direzioni e le diversità tra l'esterno e l'interno, risultano, non solo dai fatti, ma dalle memorie storiche. Basti il dire, che fu terminato alla metà dello scorso secolo. Nel 1870 venne sbarazzato, dal lato d'ovest, delle catapecchie che gli si addossarono.

Dopo di ciò non ci resta che di indirizzare l'osservatore al cortile, come l'unica parte degna di nota; corre a doppio giro di portico per tre lati, al piano di terra e al piano superiore, con un alterno succedersi di archi tondi nei centri e di intercolonnii architravati agli angoli; il tutto, poi, rivestito di bozze piane, che lasciano intercedere, fra gli spazi alterni degli archi, il girare del classico archivolto del rinascimento. Indizio, fra i molti, delle manomissioni sofferte dall'edificio è l'otturamento, verso il cortile, del triplice arco al piano superiore che sovrasta all'ingresso e al quale, probabilmente, rispondeva un eguale concetto sulla fronte.

PALAZZO CUSANI

ORA COMANDO DELLA DIVISIONE MILITARE.

Ci sta dinanzi una costruzione del XVIII secolo, eretta nel tempo peggiore dell'arte, la quale sa tuttavia, non che farsi sopportare, ammirare. Noi intendiamo parlare solo della fronte, costrutta secondo il disegno di *Anton Maria Ruggeri.* L'edificio ha due piani sul terreno, e questi con due ordini di finestre ed una minore ovata che s'innesta nel timpano delle maggiori del basamento. Gli incorniciamenti delle finestre e dei balconi del primo piano prendono tutte le forme tortuose o spezzate, che una mano convulsa sappia tracciare. Il cornicione terminale risalta e gira sullo sporgere di grevi lesene, incappucciate di capitelli disgraziatissimi. Cionnono-

stante vi ha ordine, vi ha giusto equilibrio di parti, larghezza di piani, e le gonfiezze ornamentali se non svaniscono, si fanno condonare, come si condonano sopra una bella persona gl'insensati acconciamenti della moda.

La casa ha due ingressi, perchè costrutta dai due fratelli Cusani, che se ne erano divisa la proprietà. Verso il giardino ha una facciata accomodatavi dal *Piermarini*.

PALAZZO DEI CLERICI

ORA TRIBUNALE CIVILE.

Fu costruzione d'un tempo infelice per l'arte il palazzo di cui siamo per far cenno, perocchè appartiene ai primi decenni del XVIII secolo. Esso sorse per volontà del maresciallo Giorgio Clerici, al servizio degli eserciti imperiali di Maria Teresa, celebre pel suo lusso e le sue prodigalità; ond'è che .alberga nel suo seno più d'un'opera dei migliori artisti del suo tempo. La scala ha, nell'alto della vôlta, una medaglia dipinta dal fantastico *Giovanni Battista Piazzetta;* e diverse delle camere recano somiglianti dipinti del *Bianchi* e del *Legnani*, i pittori meglio in voga del suo tempo in Milano, ora giustamente obbliati. Ma ciò che non è possibile obbliare è la meravigliosa pittura condottavi in fresco da *Giovanni Battista Tiepolo;* e diciamo meravigliosa, perchè anche la più sfiaccata delle decadenze ha le sue meraviglie. Riguardato, in effetti, piuttosto come l'espressione caricaturale dei *Caliari*, dei quali, al dire del suo tempo, il *Tiepolo* era un imitatore, non può essere conteso alla caricatura un singolare prestigio di senso visivo e di mano.

Egli rappresentò, in una dimensione a vôlta di circa 22 metri pel lungo, su 5,36 di largo, il levarsi del sole nel cielo, al cospetto degli astri e della intera natura. È evidente il pretesto d'un cumulo di personificazioni umane stranamente accozzate, ridicole talvolta, per far pompa di carni adipose, di muscoli contorti, di faccie boccheggianti, di animali contraffatti; il tutto, poi, entro un viluppo di panni accartocciati, di svolazzi, di armi, di strumenti, di oggetti senz'ordine e ragione, e per dippiù, nulla di veduto nel suo prospetto naturale, ma tutto sotto lo scortare più audace e piramidale, per modo che non è sempre dato scovrire dove una figura cominci, e dove e come finisca. Si vegga innanzi al carro del sole, « Mercurio che lo annunzia »; intorno, posati sulla cornice, dei gruppi di uomini, vari di costumi e di colore, con cavalli e camelli, cui si vuol dato il titolo delle nazioni della terra. A sinistra, nel mezzo, « la congiunzione di Venere con Saturno », indicifrabile aggruppamento: più oltre, « i fiumi, i venti » far capolino, ravvolgendosi intorno ad un arco impossibile; ed a riscontro dal lato opposto della sala, insieme alle divinità del mare, « Marte, Cerere e Favonio », cui fanno centro gruppi di musicanti aggrovigliati sull'arco sospeso, e sotto un nano che trascina una scimia, l'uno dipinto, l'altra di rilievo, colmo di controsenso che giustifica tutto il resto, sebbene in mezzo ad uno splendore di luce, ad una varietà e potenza di colorire, ad una rapidità e leggierezza di pennello, che ti fa lamentare un grande ingegno, cui è venuto meno l'ambiente artistico del tempo per essere notato fra i grandi.

PALAZZO DELLA CORTE REALE.

Il terreno su cui sorge questo moderno edificio fu già, fino dal X secolo, sede dei Consoli: quivi ebbero ad edificarvi la loro dimora ufficiale, dove prima era un vasto orto (brolo); lo che bastò a darle il titolo di broletto, titolo che, come fu mostrato, restò per oltre otto secoli, a tutti i diversi palazzi del Comune. Caduto il reggimento repubblicano (1312), i nuovi signori l'usurparono. Matteo Visconti vi ebbe un appartamento, e l'edificio prese aspetto di luogo forte, con torre ed acque intorno. Ad uno dei figli di Matteo, Azone, toccava in sorte di recarvi quegli abbellimenti architettonici (1336), di cui ci avanzano

traccie degne d'ammirazione. A lui si deve la ricostruzione della piccola chiesa di S. Giovanni *al fonte,* una delle sei chiesuole, che, a distanze eguali, circondavano l'antica S. Maria Maggiore, ed anzi, qui volle essere sepolto (1339). Di questa chiesuola abbiamo fatto parola già, trattando delle chiese: ora, è molto probabile che anche il resto dell'edificio, al quale stava d'accosto, fosse riformato dal medesimo architetto *Francesco Pecorari,* da Cremona, cui si deve l'opera intorno alla prima. Sono rimaste celebri nella storia le sale, i giardini ed il serraglio d'animali viventi che vi andavano connessi. Vuolsi che la mano di *Giotto* non fosse estranea alle dipinture onde si abbelliva la *sala della Gloria.* Galeazzo II pare che alle principali di queste opere portasse la dissoluzione. L'impianto dell'edificio consisteva di due corti quadrate, di cui l'anteriore, con portici, serviente ai convegni d'onore; e credesi che, più d'una di quelle tumultuose corti bandite, onde si celebravano i grandi avvenimenti di famiglia, vi abbiamo avuto luogo. È pur fama di racconciamenti portativi da Francesco Sforza; nessuna testimonianza ce ne resta. I suoi antecessori avevano cominciato, da quasi mezzo secolo, ad abitare quel più sicuro asilo, che era il castello di Porta Giovia, all'estremo nord-ovest della città. Esso rimase, pertanto, abbandonato ai rappresentati del governo politico del ducato di Milano, specialmente dopo la guerra tra Francesco I e Carlo V, onde il paese fu gettato nelle fauci di Spagna. Come si disse, esponendo le vicende storiche del Duomo, un angolo di questo palazzo, dal lato di nord, si projettava come un cuneo indeprecabile sul terreno del normale suo prolungamento. Questo cuneo cedette il passo solo, nel 1616, per ordine del Governo di

Madrid, durante il pontificato del cardinale Federico Borromeo. Mentre questo accadeva all'infuori, dentro, le poche traccie di finestre acute e di terre cotte, che ancor si avevano alla metà del secolo XVII, furono cancellate, sotto lo specioso titolo di acconciamenti, da uno dei governatori per la Spagna, D. Luigi Ponce de Leon (1662-1668). Dell'antico non rimase che la vetusta chiesuola di S. Gottardo.

Nel 1598 eravi stato eretto un teatro a tre navi, specie di grande sala, per gli spettacoli che dovevano darsi pel passaggio di Margherita d'Austria nell'atto di recarsi sposa a Filippo III di Spagna. Nei primi del gennaio 1708, distrutto quello dal fuoco, uno più piccolo, a spese della nobiltà milanese fu eretto nel 1717, che ebbe il nome di teatrino. Esso fu accomodato presso il luogo dove ora sta la grande sala delle cariatidi: riacconciato nel 1771, fu quello che cadde, di nuovo arso nel 1776.

In questo stato l'Austria ricevette il palazzo, dopo la pace d'Acquisgrana (1748).

Più tardi, l'arciduca Ferdinando d'Austria, venuto a reggere la Lombardia austriaca, ed assegnatogli a residenza cotesto edificio (1771), sentì la necessità d'una riforma radicale. Chiamato da Napoli a tal uopo, dal Firmian, l'architetto *Luigi Vanvitelli*, celebre allora pel suo palazzo di Caserta, questi propose un disegno. Ma le considerazioni economiche intervenute dappoi, per cui si vollero conservate le fondamenta antiche, indussero l'architetto, geloso della giusta rinomanza, di fronte agli sconci che prevedeva, conservando una icnografia in disaccordo col Duomo e colla futura sua piazza, a rinunziare all'opera in favore d'un suo scolaro, *Giuseppe Piermarini*, di Foligno, allora trentenne.

Così a questo dobbiamo la costruzione del real palazzo; cui pose mano tosto, togliendo parte dell'antica fronte, in modo che quello che prima era cortile, costituisse una piazza, tenuta in mezzo da due braccia sporgenti. La fabbrica era terminata ne 1778.

Non vi tardarono i lavori d'addobbo artistico per opera dei migliori artisti del tempo: *Giuliano Traballesi, Martino Knoller* per la pittura; *Giuseppe Franchi* e *Gaetano Callani* per la scultura; *Giocondo Albertolli* per gli ornamenti.

Nel principio del secolo, il governo napoleonico, per opera dell'architetto *Luigi Canonica*, vi recò nuova estensione di abitazioni di servizio, chiudendo una via, detta delle Ore, che continuava quella dell'Arcivescovado e metteva a quella dei Rastrelli, dicontro alla Posta delle lettere; ed oltre di ciò, acquistava le fabbriche confinanti, in guisa che il corpo tutto unito ed isolato dell'edificio regale ebbe una terza corte aggiunta alle preesistenti, conterminata più tardi, verso la via Larga, da una fabbrica a grandiose linee classiche, disegnata dall'architetto *Giacomo Tazzini*, nel 1836.

All'epoca napoleonica appartengono specialmente le opere condotte a fresco da *Andrea Appiani*, come vedremo dalla descrizione.

I quattro mesi del 1848 fecero accorciare uno dei bracci laterali della facciata, quello a sinistra, il quale sporgeva di troppo verso il fianco della marmorea mole del Duomo, ed anzi, questo vuol essere riguardato quale indizio dell'antica projezione della fabbrica che invadeva la progettata area del tempio.

Nella facciata si mostra intero lo stile del *Piermarini:* un classico timido e talora gretto. L'edificio corre a tre piani e si snoda in tre parti: quella maggiore di fronte; le due minori ai lati a guisa d'ali. Il

piano terreno, a fascie, si apre a semplici finestre; sovr'esso sorge una snella pilastrata jonica: i due piani superiori stanno tra l'uno e l'altro dei pilastri: una vistosa trabeazione sormontata da un attico corona tutto in giro l'edificio. Le finestre hanno forma rettangolare: quelle al piano regale si distinguono per più ricche corniciature e per alterna varietà di frontispizii. Al centro, s'aprono tre porte; e la costruzione prende superiormente più ricca forma con balconate e colonne.

Il cortile cui per l'atrio tosto si giunge, mantiene l'ordine esterno con più semplici e modeste forme.

Procedendo direttamente, trovasi, a sinistra, lo scalone pel quale si sale agli appartamenti. Una vasta medaglia ne occupa il centro della vôlta: essa rappresenta: « la luce che fuga la notte e i genii suoi maligni »: è lavoro del pittore *Giuliano Traballesi*, ora guasto da filtrazioni di acqua.

Entrati nella grande anticamera comune troviamo, a destra, quella degli uscieri, e più oltre quella pel ministro della R. Casa. Diverse tele moderne vi rappresentano fatti d'armi del risorgimento italiano. Ma noi ci asterremo, non senza rammarico, dallo indugiarci intorno a queste ed altre pitture negli appartamenti reali che non vanno connesse alla costruzione e che possono, quindi, riguardarsi come pitture mobili.

A sinistra, si passa ad altra anticamera, quella degli uscieri. I tre pezzi di freschi, staccati dalla muraglia, provengono dalla Pelucca e sono di *Bernardino Luini*: « Un Eterno Padre »: — « Vulcano e Venere che temprano all'incudine le armi d'Achille: — « Un bagno di ninfe ».

Prima sala d'aspetto, colle pareti coperte da quattro bellissimi arazzi della manifattura celebre dei Gobelins. Dallo stemma che recano trapunto sull'alto si apprende che hanno appartenuto al cardinale Giulio Mazzarino. Sono evidenti ripetizioni dei somiglianti lavori tolti dai cartoni d'Hampton-Court, di *Raffaello*. Vi si veggono raffigurati: « S. Pietro e e S. Giovanni che sanano uno storpio »: — « Cristo che costituisce Pietro a capo della Chiesa »: — « La morte d'Anania ». — « Ss. Paolo e Barnaba a Listri ».

Altri tappeti della medesima manifattura rivestono le pareti della sala successiva. La storia di Giasone ne ha fornito i soggetti. Seguendo l'ordine in cui si trovano, veggonsi « l'incontro di Giasone e Medea »: — « Giasone che doma i tori furiosi, custodi del vello d'oro ». Questi trapunti portano il nome di *Audran* e l'anno 1770. Nella vôlta *Martino Knoller* dipinse l'apoteosi di Giasone; gli ornamenti sono dell'*Albertolli*.

La storia di Giasone prosegue, all'egual modo, nella sala successiva, la seconda di passaggio; vi ha « Medea, ripudiata da Giasone, che ne uccide i figli e si invola per l'aere »: — « Creusa vittima della vendetta di Medea ». Il primo di questi arazzi è segnato: *De Troy a Rome 1746*; il secondo, *Audran 1770*. Nel mezzo della vôlta havvi un « Giove tonante » di *Monticelli*. Il soggetto, come il precedente, venne dato dal *Parini*: gli ornamenti sono ancora dell'*Albertolli*.

Nella sala che segue, detta della Lanterna dal modo con cui è rischiarata, all'epoca Napoleonica avevano accoglimento i grandi corpi dello Stato. Venne così riordinata dall'ar-

chitetto *Giacomo Tazzini*. Gli otto compartimenti, di varia forma, nel giro della vôlta portano storie dipinte a buon fresco per opera d'artisti diversi. Essi dovevano essere condotti tutti da *Andrea Appiani*; ma, a metà dell'opera, dalla malattia e dagli avvenimenti politici gli fu tolto di proseguire. A lui spettano soltanto le due composizioni nei grandi campi rettangolari, « Muzio Scevola che mette la mano nella braciera ardente » e « la continenza di Scipione che rende allo sposo la donzella prigionera »: e nei piccoli ottagonali « il pugilato ed il disco ». Dicontro, « il Coriolano che resiste alle supplicazioni della famiglia », è di *Pelagio Palagi*, come uno dei compartimenti minori: « la lotta »: ed egualmente, « il combattimento di Romolo e Tazio », e « la corsa », sono lavoro di *Francesco Hayez*. Alcuni quadri antichi ed una scultura moderna compiono l'addobbo artistico della sala.

Oltrepasseremo otto camere e sale fregiate da alcuni quadri della moderna scuola milanese per giungere ad una piccola sala di passaggio avente appeso alle pareti tre pezzi di pitture a fresco che erano, come le notate, alla Pelucca, e sono di mano del *Luini*; rappresentano: « Mosè che fa scaturire le acque dalla rupe »: — « il passaggio del Mar Rosso »: — e « le donne ebree che offrono i loro giojelli per la costruzione dell'Arca d'alleanza ».

Vicina è la sala dei banchetti. La rende interessante la pittura della vôlta, uno dei più rari dipinti a fresco del sunnominato *Traballesi*. Il soggetto, più epigrammatico che allegorico per una sala da pranzo, fu dettato dal Parini. Si può definirlo, in una parola, « il trionfo d'Igea ». A lei le stanno intorno le principali divinità del Panteon pagano che presiedono ai frutti della terra: è una gara comune e diversa, piena di grazia e di delicatezza cui la divinizzata sposa d'Esculapio presiede.

In altra sala minore, di passaggio per volgere al grande appartamento, s'incontrano di novo altri dipinti del *Luini*, tolti nel modo accennato dalla Pelucca; sono: « il banchetto degli Ebrei prima del passaggio del Mar Rosso »; — « la morte dei primogeniti negli uomini e negli animali », « gli Ebrei inneggianti a Dio dopo il passaggio del Mar Rosso ». Vogliono esservi aggiunti putti scherzanti entro un tralcio di vite; e altri due o tre frammenti del medesimo autore e della medesima provenienza. Nel centro della vôlta si regge un gruppo di altri putti, dipinto a fresco di *Carlo Bellosio*.

A partire dalla camera anzidetta, si giunge alle quattro o cinque sale della reggia le più celebri pei loro lavori d'arte. La camera da letto era dapprima assegnata a stanza di trattenimento. Il dipinto bellissimo che ne adorna la vôlta, di *Giuliano Traballesi*, risale al primo periodo del dominio austriaco. Il soggetto, come quello veduto nella sala dei banchetti, trovasi fra quelli dettati dal Parini; e venne tolto dalla nota favola d'Apulejo: « Amore che riceve Psiche, portata sulle ali di Zefiro »: è lavoro di una freschezza ammiranda. All'*Albertolli* il pregio di decoratore di stucchi del resto della vôlta. Anche i quattro dipinti, ad olio, che stanno superiormente alle porte, sono del *Traballesi*: « l'Ingenuità che accarezza una colomba »; « la Fermezza che si tiene ad un'áncora »; « il Pudore portante un giglio »; « la Fecondità che custodisce un nido di pennuti ».

Lasciati i due gabinetti privi d'opere d'arte, s'entra nella sala da conversazione. Riformata questa dal nominato *Tazzini*, nel 1827, conserva però l'antica vôlta con un dipinto nel centro di essa, opera di fresco del medesimo *Traballesi*, che risponde ai programmi Pariniani. Il titolo ne è « i riposi di Giove »; Giove è assiso sulle nubi e a lui fanno corona Giunone, Minerva ed Apollo: sotto vi trasvola Iride, messaggiera del nume.

La sala per le udienze porta, nel suo dipinto centrale, segnato l'anno in cui venne così ordinata; il 1809. È lavoro a fresco di *Andrea Appiani*: il soggetto: « Minerva che mostra a Clio, musa della storia, un vasto scudo figurato per opera di Vulcano ». S'intende che le geste figurate alludevano a quelle del fortunato Capitano che in quel momento dominava il mondo. E nelle sue inquadrature poste ai lati, furono dal medesimo artista rappresentate nei centri della conca della vôlta: « l'Europa », matrona regale; « l'Asia », voluttuosamente distesa in mezzo ai profumi; « l'Africa », selvaggia e adusta figura giacente sulle nude sabbie del deserto; « l'America », vestita delle armi e delle penne degl'Incas. — *Albertolli* e *Vacani* furono gli artisti decoratori della sala.

La sala del trono è la più celebre di questo appartamento, non tanto perchè fu quella destinata a quest'officio da Napoleone I, quanto pel dipinto della vôlta, certamente uno dei capolavori dell'*Appiani*: egli da lui fu raffigurato in atto di « Giove dominatore della terra, seduto in trono, e portato a trionfo per l'empireo sopra uno scudo sorretto da quattro alate Vittorie; gareggia intanto di seguirlo nel suo volo un nembo di spiriti dell'aria, facendo ressa nello stendere corone all'Eroe ». L'autore vi lasciò la propria impronta, *A. A.*, e l'anno, 1808. Appendice a questa epica rappresentazione, entro mezze lune, nei centri laterali allo involtarsi delle pareti, siedono le quattro Virtù supreme; ognuna di esse è accompagnata da due genietti: « la Fortezza, assisa sulla groppa d'un leone posato a terra ». « la Giustizia, col libro della legge nella destra e collo scettro nella sinistra »: « la Temperanza, che mira entro una coppa cristallina il vino temperarsi coll'acqua »: « la Prudenza, pensosa e tranquilla figura, collo sguardo intento in uno specchio ». — Come per le passate, l'*Albertolli* ed il *Vacani*, sotto la direzione dell'artista, furono i decoratori della sala. Diversi busti in marmo stanno oggi tra le finestre e negli angoli di essa.

Quella in cui s'entra dappoi, prende il nome di *Rotonda*, perchè la sua forma cubica, all'insù della cornice, dà modo al posarsi d'una tazza emisferica. Anche la medaglia, onde il sommo ne è occupato, prende la forma circolare; e lo stesso *Andrea Appiani*, forse con minor fortuna che non nella precedente, vi figurò una mistica storia chiamata « Pace e Imeneo »; di cui sarebbe difficile comprendere il senso, se non si sapesse che questa pittura, condotta nel 1810, non è che una allegoria al secondo matrimonio di Napoleone I con Maria Luisa d'Austria, e che Imeneo è rappresentato da una donzella, la nuova sposa, per la cui mano è porto alla terra, che passa sopra un carro tirato da leoni, il sacro ramo d'ulivo.

Ultima delle sale, ed insieme la più vasta del palazzo, è quella in cui s'entra di seguito: essa prende il nome « delle Cariatidi », dai quaranta colossi alterni, mascolini e femminini, che so-

stengono la balconata, onde, a mezzo dell'altezza della parete tutto intorno è girata. Dire che lo stile dominante è quello della ricostruzione del palazzo, è quanto accennare a quello stile classico molle e timido che precedette il fastoso dell'impero. Il bianco e l'oro ne sono i toni dominanti. I telamoni sono opera di *Gaetano Callani*, da Parma; le statue del second'ordine della sala, di *Giuseppe Franchi*, da Carrara; la vôlta ornata di stucchi dal ripetuto *Albertolli*. Questa, però, non ebbe il suo compimento che nel 1838 per opera del pittore *Francesco Hayez*, che vi dipinse a fresco un soggetto allusivo alla venuta in Italia dell'imperatore Ferdinando I d'Austria, dettato dal poeta Andrea Maffei. Oltre la medaglia ovale, rimarchevole per robustezza di tono, attirano lo sguardo i simulati bassorilievi che ricorrono l'intero giro del salone, e fanno da parapetto alla balconata. Sono un seguito non interrotto di vent'una composizione, or storica or allegorica, diverse per misura, in cui sono celebrati i fasti del grande capitano del tempo, dalla battaglia di Montenotte (11 aprile 1796) alla proclamazione dell'impero in Francia (18 maggio 1804).

Siaci permesso di citarli brevemente per chi amasse conoscerne la significazione, secondo l'ordine nel quale sono disposti, a partire dall'estremo della sala, all'opposto dell'ingresso: 1. Battaglia di Montenotte. — 2. Combattimento al ponte di Lodi. — 3. Ingresso del generale Bonaparte in Milano. — 4. Il parlamentario austriaco a Lonato. — 5. Battaglia d'Arcole. — 6. Battaglia di Rivoli. — 7. Battaglia della Favorita. — 8. Medaglie allegoriche ed altre vittorie contemporanee. — 9. Costituzione della Repubblica Cisalpina. — 10. Medaglie allegoriche a fatti del 1797. — 11. Discesa in Egitto. — 12. Visione di Bonaparte in Egitto. — 13. Ritorno dall'Egitto. — 14. Bonaparte eletto primo Console. — 15. Passaggio del gran San Bernardo. — 16. Battaglia di Marengo. — 17. Altre medaglie allegoriche al riconoscimento della Repubblica Cisalpina. — 18. Napoleone coronato re d'Italia in Milano. — 19. Tre medaglie allegoriche a tre grandi vittorie napoleoniche. — 20. Allegoria alla macchina infernale con cui fu attentato alla vita del primo Console. — 21. Proclamazione di Napoleone ad imperatore di Francia.

Questo lungo lavoro pennelleggiato, dall'autore con un ardore e una prontezza che rivelano il grande ingegno, fu cominciato dopo il 1804 e finito nel 1807. L'incisione lo ha reso meritamente popolare.

PALAZZO DELLA VILLA REALE.

Al conte generale Lodovico Barbiano di Belgiojoso piacque, nel 1790, di erigersi questa villa in una parte della città, che allora aveva aspetto intero di campagna. Chiamò ad architettarla uno scolaro del

Piermarini, Leopoldo Polack, che a lui era stato di ajuto nella costruzione del palazzo della regia Corte; al Parini confidò l'incarico dei soggetti che voleva svolti nelle quattro sue fronti e della schiera di statue che dovevano coronarlo; a sè stesso riservò l'ordinamento interno.

L'eleganza orgogliosa del tempo, che sempre più teneva a misura lo splendore delle ville romane, ne informò lo stile, e qui, certamente lo toccò in modo degno di considerazione. Maggior argomento d'ammirazione era al tempo suo il giardino, disposto con piccolo lago, altura di terreno, ponte, ecc., secondo il sistema inglese; anzi, come tale, fu uno dei primi in Milano.

Ma il generale Belgiojoso ne fruì per breve tempo. Morto lui, fu acquistata, nel 1802, dal Governo nazionale per farne omaggio al vincitore di Marengo. Così divenne parte della dotazione della Corona.

I molti lavori di lusso e di comodità, quivi portati d'allora in poi, non ne mutarono, peraltro, i suoi lineamenti. Cara al primo dei Napoleonidi, lo fu del pari a quanti successero nel reggimento dello Stato, come che, senza lasciare le mura della città, vi si può godere della frescura e della tranquillità dei campi, ora fatta maggiormente grata colla veduta del nuovo giardino pubblico.

L'aspetto di questa villa, al suo ingresso verso il pubblico giardino, tiene alcun che del concetto del palazzo di corte. una fronte rinserrata in mezzo di due ali. Qui, le misure sono, però, ridotte d'assai; e tre archi, che stanno sotto il primo piano, difesi da cancelli, racchiudono l'anteriore parte dell'edificio a forma di cortile. Del resto, come all'intorno, l'abitato si mantiene a due piani, non contato il terreno. Lo stile, come notammo, è quello romano del tempo migliore; l'ordine quello jonico: il quale si spiega semplice con un pseudotetrastilo centrale al primo piano dal lato dell'entrata, mentre la maggior eleganza e ricchezza vi sono spiegate verso il giardino, di modo che si può avere quella

da cotesto lato per la sua fronte principale.

Quattordici colonne e sei pilastri sorgono sullo stilobate del piano terreno: diecisette bassorilievi si interpongono tra le finestre del primo e quelle del secondo piano. I temi sono quelli stati chiesti al Parini e tolti alla mitologia romana. Nei due timpani agli estremi della fronte, egualmente sono raffigurati due carri; quello del « Giorno », a destra; a sinistra, quello della « Notte ». Venti statue posano sull'attico verso questo lato; vi personificano le principali deità del Panteon romano. In esse nessuno straordinario merito d'arte da indurci a ricordare i nomi degli autori. E la medesima nota potrebbe dispensarci dal penetrare negli appartamenti, se quell'*Andrea Appiani*, che diede così grande testimonio del suo ingegno pittorico, non vi avesse lasciata non solo una delle più vantate, ma l'ultima sua opera a fresco di grave lena.

Essa si vede nella sala d'angolo a sud-est; occupa il centro della vôlta con una forma rettangolare, e rappresenta « il Parnaso », o in altre parole, « Apollo citaredo circondato dalle nove Muse ». Il pittore vi sfoggiò le maggiori leggiadrie di un pennello già celebre per le sue grazie, e lasciovvi il nome e la data — *Andreas Appiani, F. MDCCCXI* — nel timpano della cetra di Calliope.

PALAZZO BELGIOJOSO.

Il nome del possessore gli sta in fronte: vi sta pur l'anno, 1777. L'edificio sa del fasto d'una casa principesca. Consta di due ordini di piani, non compreso il terreno: ma il suo contesto è de' più comuni; il solito bugnato terreno, e i due piani superiori, compresi nell'altezza d'un finto portico nel mezzo, che agli estremi si chiude a parastate. L'architetto, *Giuseppe Piermarini*, certamente non mancò d'aggiungere tutto il lusso del tempo, di stemmi, di balconate, di fronzoli blasonici; ma vi si sente quell'assenza di leggiadria severa, di ordine placido, risoluto, di cui sono esempio le fabbriche dei tempi migliori; c'è dentro il guardinfante e la parrucca in architettura.

La grande sala ha nel centro della vôlta un dipinto di *Martino Knoller*, allegorico alla dinastia degli Alberighi Estensi.

PALAZZO SERBELLONI BUSCA.

Costruzione del 1794, fondata dal conte Gabrio Serbelloni per opera dell'architetto *Simone Cantoni*, come rilevasi dalla iscrizione nel fregio del frontone e in quelle delle finestre del tetrastilo centrale d'ordine jonico, che occupa il piano superiore.

Al basamento non può essere fatto rimprovero di meschinità, ma, nel complesso, è fabbrica d'uno stile rigido ed inanimato. Il bassorilievo, compartito in tre soggetti relativi alla storia della Lega Lombarda, uscì dagli scultori fratelli *Francesco* e *Donato Carabelli*.

Nell'interno, la vôlta della grande sala centrale, ha una pittura a fresco, lodatissima al suo tempo, di *Giuliano Traballesi*, che raffigura « Giunone che presenta ad Eolo le proprie donzelle, onde una ne scelga in premio della dispersione della flotta d'Enea »: tema ispirato dal canto primo dell'*Eneide*.

Questo palazzo è celebre ancor più perchè, nel 1796, diede alloggio al generale Bonaparte.

PALAZZO DIOTTI

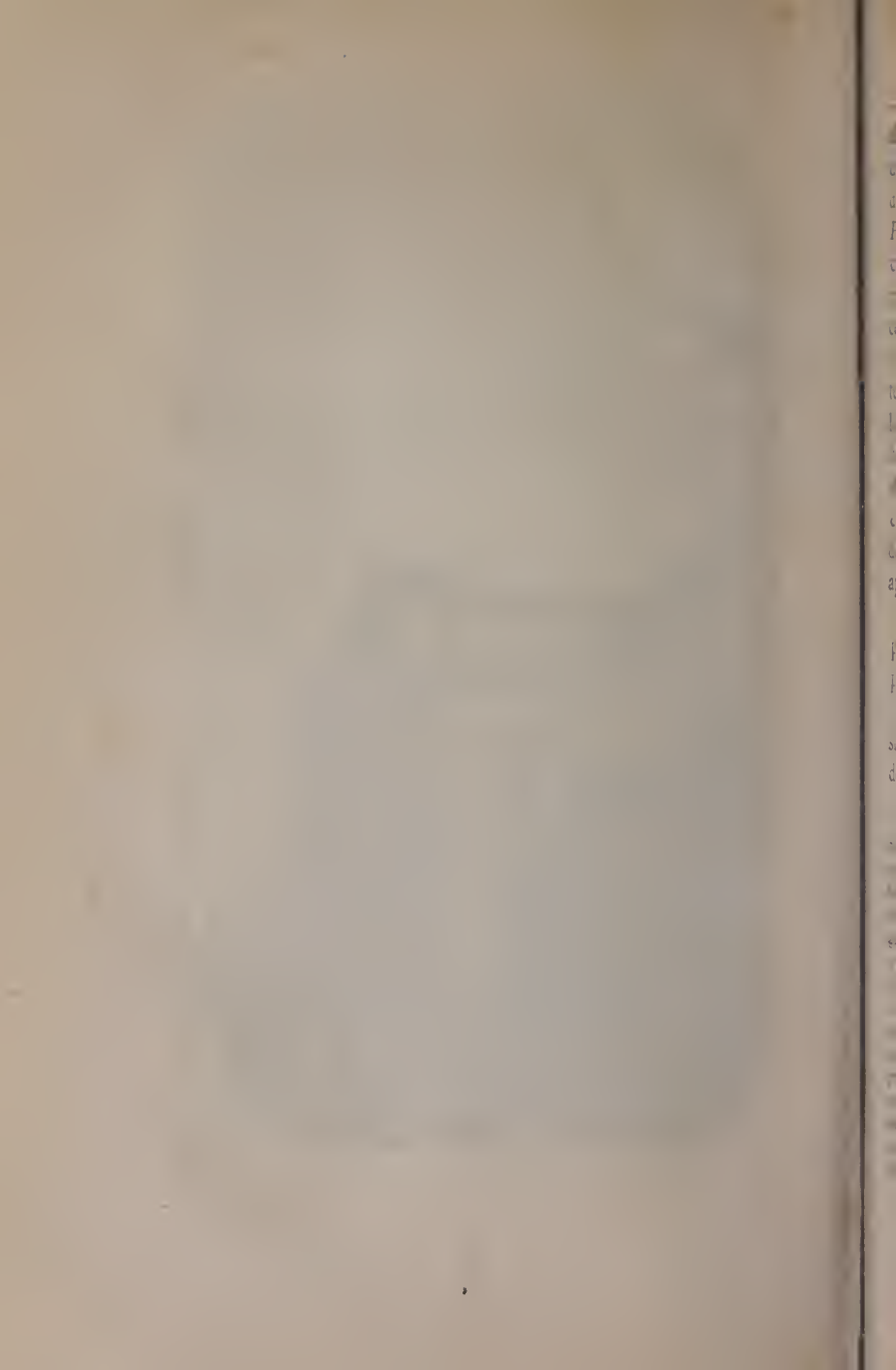
ORA DELLA PREFETTURA.

Luogo anticamente occupato dai padri Somaschi. Fu acquistato, ancora in costruzione, alla fine dello scorso secolo, dal professore *Giovan Battista Diotti*, architetto, il quale ne condusse a compimento con suo disegno il grande cortile centrale cinto da portico con colonne binate e coi due superiori piani ornati

di pilastri d'ordine jonico e di figure terminali. Al principio del secolo passò in proprietà dello Stato, dal quale vennero ivi installati, dapprima (1805), il Ministero dell'Interno e l'ufficio del Gran Giudice. Nel 1815 divenne la sede della cesarea Reggenza: e poscia del Governo austriaco (sezione politica), che ve la tenne fino ai famosi giorni del marzo 1848. Nell'intervallo di tempo (1817), gli fu aggiunta l'esteriore decorazione architettonica, secondo il disegno dell'architetto *Gilardoni*. Il 1849 vi rivide installato il Governo austriaco, sotto il titolo di Luogotenenza della Lombardia. Dopo brevi e momentanei mutamenti, esso, in seguito alle nuove sorti del paese, oggi accoglie la Prefettura e il Consiglio della Provincia.

CASSA DI RISPARMIO.

Sebbene esso sia uno degli edifici più recenti, e di cui meglio abbia a compiacersi l'edilizia milanese, il luogo in cui sorge è storico e di antichissima data. La sua fronte posa sul labbro delle mura romane, onde Massimiano Erculeo aveva cinto la città al finire del III secolo. Due secoli dopo, vi si trova un cenobio di monache Benedettine, fondato (740) da una figlia e sorella di re longobardo, Aurona e del contemporaneo arcivescovo della città, Teodoro. Da Aurona, siccome la fondatrice, che vi ebbe sepoltura, e presso cui si volle deposto anche il fratello arcivescovo, venne il titolo al monastero, durato lunghi secoli, nonostante che trapassasse in non poche mani, e fosse riformato più volte. Le soppressioni Giuseppine del secolo scorso ne fecero giustizia sommaria con molte

CASSA DI RISPARMIO

altre istituzioni congeneri. Sull'edificio monastico, da ultimo delle monache Cappuccine, sotto l'invocazione di S. Barbara, sorse, rifatto dall'architetto *Giuseppe Piermarini*, un edificio ad intenti più umanitari e caritativi, i così detti *Luoghi pii uniti*, amministrazione generale delle varie minori istituzioni di beneficenza allora disperse nella città. Il primo Regno italico se lo appropriò a servizio militare; tale se lo mantenne il Governo austriaco, e aspra vi fu intorno la lotta cittadina il 19 marzo 1848. Venuto in possesso del Governo nazionale, e concesso all'istituzione cittadina della Società d'incoraggiamento d'arti e mestieri, è stato da questa concambiato con quello proprio della Cassa di Risparmio. Ecco come a quest'ultima appunto andiamo debitori del presente edificio.

Cotesta breve storia dei casi del luogo venne, si può dire, tutta in luce in occasione delle escavazioni praticatevi nel 1868.

L'opera di elevazione fu cominciata nel successivo, e le fronti erano già discoperte nei primi giorni del 1871.

L'edificio occupa un'area trapeziale birettangolare di metri quadrati 3979, compreso lo spazio dell'interno cortile. La fabbrica elevasi a due piani sul terreno, lasciando luogo sugli angoli a quattro terrazzi quadrilateri a forma di balcone in servigio del secondo piano, ma che valgono a troncarlo dal piano inferiore, onde sono mascherati egregiamente gli angoli di sud-est e di sud-ovest, ottuso il primo, acuto il secondo. La differenza tra i lati d'est e d'ovest è di 10 metri; 69 l'uno, 79 l'altro, le due altre fronti, tra cui è la principale, misurano metri 53.

All'architetto *Giuseppe Balzaretti* il merito di questa felicissima combinazione. Nè è minore quello della parte estetica, grave e severa come ragione voleva. La costruzione si innalza secondo lo stile dei palazzi fiorentini del XV secolo, lo Strozzi ed il Riccardi. Qui, l'omogeneità e il carattere della destinazione vi sono più meditati e completi. Un bozzato, a larghi massi regolari, lievemente convessi, lo riveste esteriormente dalla base alla corniciatura del tetto; un conglomerato mezzano (ceppo) grossamente scalpellato ne è la sola materia; più fina, però, si distende allo zoccolo e tutt'intorno alle finestre quadrate del piano di terra. Ai

due piani superiori le finestre archeggiano col bozzato interno lievemente acuto, e danno luogo ad una vasta bifora a balcone, con occhio circolare nel timpano dell'arco. La pietra onde si conforma l'intelajamento di cotesta apertura è quella di Quinzano, nel territorio veronese. L'altezza della costruzione del suolo della via al ciglio del tetto è di metri 25; alle terrazze metri 16,15.

Per una robusta e ben contornata porta si giunge nell'interno del cortile. Esso misura un'area di 535 metri quadrati; l'altezza e l'ordine dei piani dello esterno sono conservati; l'aspetto invece vi è più ricco e gentile. Il sistema delle finestre bifore vi è mantenuto ad ambedue i piani per dar luce agli offici, onde ne risulta una felice combinazione dell'atrio con altre parti interne, qualche cosa di scenico e pittoresco, che contrasta colla severità esterna. Tutta la corte è costrutta d'una sola pietra, quel conglomerato fino (ceppo gentile) che abbiamo notato all'esterno.

Se ci fosse permesso dall'aspetto esteriore passare all'interno, diremmo che, tolte alcune sale destinate alle riunioni d'officio, la più grande semplicità e l'ordine migliore presiedono alle combinazioni imposte dall'uso, senza mancare al decoro e alla grandiosità.

L'architetto non solo ha corrisposto alle esigenze dell'arte, ma a quelle della necessità pratica. Citiamo soltanto una sala pei depositanti di metri quadrati 287 di spazio. [Anche nelle ragioni della comodità il nuovo palazzo promette di restare un modello nella moderna arte edilizia

---

CASE

CASA DEI BORROMEI.

Cercando le più vetuste case, sarebbe disdicevole non cominciare da questa.

Ad una nuda fronte s'accompagna una porta eletta e poderosa di forme. Una doppia fascia segue il giro dell'archivolto; quella esteriore, nello svolgersi del largo fogliame, senza maggiori indizi, rivela l'arte del principiare del XV secolo. Sull'alto dell'archivolto vi si associa l'emblematico camello; nei pennacchi, ri-

sultanti dal girare dell'arco colle corniciature rettangolari ond'è rinserrato, v'hanno traccie di pitture, oggi cancellate dal tempo.

L'interno del secondo cortile era ancora, non son molti anni, tutto ornato di pitture; oggi, ogni cosa vi andò smarrita colle ultime invasioni militari, che della casa avevano fatto uno spedale militare. Rimangono, però, alcune finestre acute di terra cotta e con sotto certi archi trifogliati del tempo accennato, improntati con mirabile eleganza. Nè questo soltanto; chè, appunto in una camera terrena, cui risponde una delle accennate finestre, si mantiene, dov'altro non fosse, un esempio dell'antico splendore pittorico di questa corte. La camera ha le tre pareti piane, quelle verso la luce, coperte da scene storiche, in cui sono figurati alcuni dei giuochi dell'alta società del tempo: v'ha il giuoco delle carte, quello della palla, e per terzo, pare, quello del battere del palmo delle mani, trasmettendo di persona in persona il medesimo moto. Ogni scena è composta di cinque o sei figure al più, grandi quanto il naturale. Ma le pose vi sono semplici e vere; gli atti pronti, le acconciature poi del capo e delle vesti oltre ogni dire ricche e capricciose; le teste castamente soavi ed espressive. Le figure, in mezzo ad un paese simetrico e convenzionale, non senza molta osservanza del vero nei porticolari, spiccano da un fondo rosso. L'arte non può dimenticare quest'opera così significante e caratteristica. Noi la crediamo uscita dalla scuola dei *Zavattari*, di Monza, che fra noi, tennero alta l'arte locale nella prima metà del secolo XV.

CASA DEI FONTANA

ORA SILVESTRI.

Di chi, in orgine, sia stata edificata questa casa, nessuna delle molte indagini fatte è venuta a rivelarcelo. Lo stemma dominante nei capitelli, quello di una fontana coronata, che vedesi ripetuto entro altre case, ci additerebbe solo una famiglia cui possa attribuirsi cotesto emblema. Ora, basta la cognizione dell'esistenza d'un senatore Francesco Fontana, nel 1495 affezionato alla casa Sforzesca, per darci facoltà d'attribuirla a lui, o ad alcuno della famiglia sua. Ma un accenno ben più singolare e decisivo ci cadde sotto mano. È questo uno scritto del celebre Cico Simonetta, in otto articoli, del 28 febbrajo 1476, con cui viene eletto Angelo de Fontano, o dei Fontana, a guardare assiduamente, di giorno e di notte, la Porta Orientale, precisamente quella porta alla quale, non sono lunghi anni, stava ancora adjacente la casa di cui parliamo. Al lettore i commenti.

Ma noi saremmo incoraggiati a mantenerci di questo avviso, anche nel riconoscerla, di primo tratto, opera architettonica di *Donato Lazzari;* il quale, infatti, al tempo accennato era in Milano, e si occupava delle fabbriche ducali e di quelle dei personaggi principali di corte.

I guasti del tempo, per fortuna, non superati da quelli degli uomini, ci lasciano vedere ancora i segni dell'artista. La porta, al cui architrave fanno sostegno due colonne a fusto di candelabro, le pitture di chiaroscuro onde tutta è coperta la facciata, e in mezzo, finestre dalle incorniciature di terra cotta, quadre al piano di terra, archeggiate tondamente nel

superiore, danno quel senso di gajo, di libero, ed insieme di studiato, che si scopre nelle fabbriche di *Bramante*. Un attento esame fa riscontrare nelle teste colossali dipinte, di forme taurine, tenute in mezzo da putti che si baloccano, i medesimi elementi onde si adorna il battistero di S. Satiro.

PORTA.

La porta, non solo quale invenzione, ma quale fattura, è oltremodo gentile: la si confronti col monumento Brivio di S. Eustorgio e la si scoprirà opera di *Tomaso da Cazzanigo:* della cui mano, o scuola, sono pure tutti gli eleganti e svariati capitelli della corte, e le teste, una volta innestate nei

pennacchi degli archi, ora non è molto, ritirate dall'ultimo proprietario. — Lo stemma sulla porta della via, reca inquartati le divise dei Pirovano e degli Stampa, che ne furono i possessori nel XVII secolo: dai secondi giunse nei Castiglioni, da cui fu tenuta fino a pochi anni sono.

CASA DEI CASTANI

ORA ZUCCHI.

Noi siamo costretti a chiamare dei Castani questo importantissimo modello di una casa al finire del secolo XV, per la prevalenza che vi domina dello stemma di questa famiglia, una barra diagonale dentata. Essa certamente esisteva al tempo anzidetto: ora la crediamo spenta. Sull'epoca non è possibile eccezione: nel ritratto di Francesco Sforza che sta sull'ingresso, noi non dobbiamo vedere che il principe, da cui discese il donatore della casa.

La porta ha tutta l'eleganza Bramantesca; sebbene guasta con certi sopraornati del XVII secolo. Apresi entro due pilastri a lievo sfondo con capitelli corinzii, intorno all'arco della porta, a forma d'archivolto, corre una fascia col motto: *elegantiæ publicæ, comoditati privatæ;* e nell'architrave il motto greco: ΑΓΑΘΗ ΤΥΧΗ, (buona ventura). Il cortile è ristretto, per tre lati circondato da portico; gentili gli archivolti a modanature e gole con foglie, di terra cotta; così la trabeazione superiore. Un portico architravato a forma di loggietta, ora murata, doveva corrervi superiormente, e con questo doveva chiudersi l'altezza della casa di un piano, sul terreno come erano quelle del tempo.

Ciò che stimola ancor più la curiosità è una pittura a fresco, condotta entro una forma piana d'una finestra tonda, cinta da una incorniciatura ricca di minuti intagli architettonici. Questa figura è meno guasta di quello che pare: rappresenta una giovane donna col capo coronato, colle mani giunte, in lunga tunica rossa, e coi piedi quasi in atto di danza. Chi siasi voluto raffigurare, non sappiamo, all'infuori di quella buona fata che dall'iscrizione esteriore a chi entra, fu desiderata. Circa l'autore, cercando nel tempo e dintorno, non si saprebbe, considerandone le tinte cineree del viso, fra gli altri segni, trovargliene uno di più proprio del *Suardi-Bramantino*.

CASA DEI PANIGAROLI

ORA PRINETTI.

Il Lomazzo, parlando dei giuochi in generale, ed in particolare di quelli d'arme, incidentalmente fa cenno avere *Bramante* in Milano, nella casa dei Panigaroli, a S. Bernardino, ritratti armati da baroni Pietro Scola il Vecchio, Giorgio Moro da Ficino e Beltramo, che fu anche pittore. Aggiunge ivi, da lui essere stati dipinti, sopra una porta, « Eraclito e Democrito ».

Le pitture esistono ancora; e noi, contro il proposito nostro, che è quello di non addentrarci nei sacrarii delle pareti domestiche, ci lasciamo indurre ad un cenno dalla considerazione che molto ragionasi del *Bramante* urbinate, come pittore, senza che siasi nulla finora mostrato che abbia ragione di appartenergli.

La sala dove si stanno non sembra quella d'origine: possono credersi quivi trasportate col muro medesimo

su cui furono applicate. Sono otto le figure degli armati, tutte nelle misure del vivo: di due sole è conservata l'intera persona; sei hanno l'aspetto d'essere state tronche a mezzo. Ciò che vuol essere ancor più deplorato sono le condizioni in cui vennero ridotte da un ristauro con colori stemperati di vernici, probabilmente nello scorso secolo, quando la casa era posseduta da Borri, in guisa da rendere impossibile ogni studio della mano originale, tanto ne furono cancellate le impronte prime.

V'hanno invece di meglio mantenute le due mezze figure dell'Eraclito e Democrito, anzi, la prima più della seconda: esse presentemente trovansi sopra un caminetto. In esse si riscontra, per vero, alcun che da farci accettare l'affermazione del Lomazzo: nulla del carattere della scuola lombarda, e piuttosto invece quello delle scuole marchigiane, in particolare, di *Melozzo*, da Forlì; quindi, un disegnare largo, accompagnato di grandi teste e piccole parti. È notevole il bassorilievo dipinto superiormente alle teste, per la prontezza e la maestrìa onde vanno segnati i movimenti delle figure umane e dei cavalli. Questi lavori dovrebbero essere stati condotti intorno all'anno 1490.

CASA DEI PIATTI

ORA EREDI MINOJA.

L'assoluta mancanza di notizie intorno al fondatore di questa casa, ci danno facoltà d'intitolarla dalla ricca e potente famiglia dei Piatti, che abitava, infatti, verso la fine del XV secolo, in coteste vicinanze. Essa, al presente, nulla possiede che attragga lo sguardo: egli è allo interno, anzi, principalmente,

è la piccola corte che solo può attrarre lo sguardo dell'artista.

Chi l'artefice di questa casa che si estende, egualmente architettata anche in altre sue riposte parti, non un argomento per dirlo. Dall'arte che vi è spiegata è lecito indurre essere piuttosto uno scultore-architetto, uno dei *Busti*, o dei *Solari*, per esempio,

CAPITELLO-PILASTRO.

che, a quest'epoca, gareggiavano di valentìa intorno al Duomo.

Come le case tutte del tempo accennato, qui, si eleva di un sol piano sul terreno, il quale è costituito da un deambulatorio porticato. Di questo belle ed agili, ne sono proporzioni: le modanature degli archivolti, quelle dell'architrave e della cornice, atte-

stano un'eguale accuratezza di lineamenti; se non che intrise da ripetute tinteggiature da imbianchino, come sono, nascondono le antiche profilature di terra cotta. Ma quanto supera il resto d'eleganza sono i capitelli, benchè non tutti opera del medesimo scalpello. Quelli, più artisticamente intagliati di pietra d'Oira, non si esiterebbe a comprenderli tra le più belle opere Bramantesche. C'è, inoltre, un tratto di particolare ardimento, che non può venire se non da un artefice ben sicuro di sè. Consiste in un secondo capitello-pilastro sul capitello normale tondo, per innalzare l'arco del portico. Noi ne porgiamo il disegno, che, meglio della parola, lo farà comprendere. Nei pennacchi degli archi s'innestano, a forma di piccole medaglie, molte teste di antichi imperatori romani. Era cotesto un vezzo dei famigliari alla Corte sforzesca, quello di far risalire le loro origini o la loro dipendenza dai grandi personaggi dell'antichità e di adornarsi delle loro impronte.

CASA DEI TAVERNA

ORA PONTI.

La porta è antica e conservatissima: non ha carattere prettamente Bramantesco, ma si potrebbe averla d'un architetto imitatore suo ai primi anni nel XVI secolo. Nei pennacchi di essa, le due medagliette di marmo bianco, rappresentanti « l'Angelo » e « l'Annunciata », appartengono all'arte di *Agostino Busti*. Vi hanno ancor traccie di dorature. Il resto della fronte fu terminata, come si vede, verso l'anno 1841, dal giovane architetto *Luigi Baj*, immaturamente rapito alla vita, poco dopo terminata l'opera sua.

L'interno cortile, a portico tutto intorno, è più antico e prezioso come opera d'arte. Il sistema delle volticelle a vele triangolari vi domina in tutto il suo vigore, segno del secolo XV: ma i capitelli sono meno rigidi e profilati di quelli delle fabbriche di *Bramante;* invece le cordonature a nodi onde si adornano, ci richiamano alla sagrestia delle Grazie ed all'impronta Leonardesca. Sul giro del portico, l'edificio corre ad un sol piano: le quattro finestre per lato hanno gl'inconiciamenti lievemente modanati a fascie di terra cotta: tutto il resto è inondato di colore; pitture, e specialmente di quelle in cui tiene primo posto la figura umana, occupano le intere pareti piane: il parapetto sotto il davanzale delle finestre è pieno di putti: nel loro intervallo sopra di questi s'atteggiano isolate le divinità del Panteon pagano, Giove, Apollo, Minerva, Mercurio, le Muse, le Arti; sono sedici in tutto queste figure, grandi quanto natura, ma le conservate si limitano a dieci o dodici, e i putti ad ancora meno. Questi nelle medaglie sotto le finestre, furono in gran parte rifatti, come rifatte pure per intero lo furono quattro delle figure, nel 1846, dal pittore *Giovanni Battista Airaghi*; e del pari, quasi tutte le pitture ornamentali ebbero una riforma, nel medesimo tempo, dal pittore *Giuseppe Montanara.* Sventuratamente nè l'uno nè l'altro seppero interpretare l'opera originale, il primo inframmettendovi figure tolte da *Raffaello* o, meglio, dal *Luini.* Peggio, in quest'occasione forse, non si ebbe cura di salvare le iscrizioni che potevano istruirci sugli edificatori della casa e sul tempo dell'edificazione, poichè non ce ne rimangono che frammenti incompleti. Ma, quanto allo spettare al *Luini* cotesto magnifico complesso di pitture, nulla di meno conforme alla realtà. Il disegno delle figure largo, sem-

plice, elastico; e poi, la parvità delle teste, l'abbondanza delle chiome, i viluppi ricchi, anzichenò, dei panni, più ancora il colorire d'un bruno ardente, designano concordi nell'artista un allievo diretto del Vinci, come potrebbero essere il *Salai*, o *Marco d'Oggiono*. Ma se uno di loro od altri, rimane ancora un quesito per gli studiosi.

CASA DEI LANDRIANI

ORA MELZI.

Questa casa venne acquistata da un Tomaso Landriani, nel 1513, dai Bossi, che ne erano i possessori. È a lui, per avviso nostro, che se ne deve quella ricostruzione, di cui oggi non vediamo che gli avanzi. Quello che ci induce a crederlo sono gli stemmi gentilizi ripetutamente incisi nelle targhe dei capitelli corrispondenti a quelli di cotesta famiglia, e quello che lo conferma sono le poche, ma non spregevoli impronte dell'arte di quel tempo; le quali impronte indicano l'intervento di due egregi artisti contemporanei, l'uno nell'architettura, *Cristoforo Solari*, e l'altro nella pittura, *Bernardino Luini*, o *Bartolomeo Suardi*, come diciamo in seguito.

L'esterno non presenta che due interpilastri, in parte dipinti di grottesche, avanzo di fabbrica rimasta imperfetta. Ma chi pone a raffronto il profilare dei capitelli, l'arte del colorire greve dei loro pieretti colla parte primitiva della chiesa della Passione, gli è annunciato facilmente l'artista medesimo, scultore ed architetto, che abbiamo là nominato. L'artista ci è confermato dall'interiore della piccola corte; sebbene in condizioni deplorabili di abbandono. Anche l'arte debole dei capitelli, quella incerta delle terre cotte, lo stile che le avvicina a quello dei cortili del convento di S. Pietro in Gessate, ci conducono a lui e al tempo in questione, tra il 1515 e il 1525. L'altro soggetto d'osservazione è una grande pittura monocramatica a fresco raffigurante « Ercole che si reca un planisferio sulle

spalle, e un'altra figura d'uomo che ne misura su esso, con un compasso alla mano, la superficie ». Ella è questa un'allusione alla scienza di cui si vantasse chi la fece edificare? Poco giova il saperlo. Ciò che appare meglio è la maniera del *Luini*, se non è quella del *Suardi*.

Noi propendiamo pel primo, come che vediamo il suo lineare delle gambe, e quel suo ineffabile sorriso nelle teste. Impossibile negare, nel medesimo tempo, una certa mollezza e noncuranza di proporzioni che la farebbero opera di mano stanca od incerta.

CASA DELLA TELA

ORA CIGALA.

Questa casa, rifabbricata esternamente, un cinquant'anni fa, accoglie, all'interno, un documento non ispregevole per la storia dell'arte milanese. È una serie completa e contemporanea di ritratti dipinti della progenie Sforzesca. Di chi fosse la casa e chi l'abbia fatta eseguire, mancano i documenti. La più accettabile delle versioni la è quella che la fa donata da Francesco II Sforza ad un Antoniolo Della Tela, o Atellano, come allora si facevano chiamare; il quale, per atto di riconoscenza, facesse eseguire i ritratti di cui parliamo. Che i Della Tela fossero affezionatissimi all'ultimo rampollo degli Sforzeschi, ne abbiamo ripetute testimonianze dalle pietre tumulari esistenti nella vicina chiesa delle Grazie. Anche l'arte che vi è spiegata nella pittura, unico avanzo di quelle che dovevano ornare codesta camera, conferma il tempo e il supposto, giacchè noi vediamo in esse l'arte di *Bartolomeo Suardi*, quel fare molle e grigio che caratterizza l'ultima sua fase, appunto tra 1525 e 1535, circa, al cui intervallo appartiene, seppure a quest'ultimo tempo viveva ancora, poichè doveva essere vecchissimo. — Ora ecco i ritratti raffigurati:

Sono in tutto quattordici busti di profilo: sei entro forme circolari più grandi degli altri otto: questi occupano le lunette d'angolo; gli altri quelle di mezzo. Partendo dalla parete dicontro alle finestre, e seguendone l'ordine da sinistra a destra, si ha nella prima: Massimiliano (MA); Sforza Attendolo (SFR.-TIA): Francesco II (E-II); il capo stipite tra gli ultimi rampolli. — Nella seconda parete: Bianca Maria Visconti (B.-MA); Francesco Sforza (FR-SFR); Lodovico (LV-MA); Beatrice d'Este (BEA-TI); i doppi consorti; quelli che acquistarono il dominio e quelli che lo perdettero. — Nella terza parete sopra le finestre: Bianca Maria, la figlia di Giovanni Galeazzo (BIA-MR): il cardinale Ascanio (ASCA-NIO); Massimiliano, imperatore dei Romani (D-B), duca di Borgogna; lo zio tra i due nipoti. — All'ultima parete: Isabella d'Aragona (IX.-BL); Giovanni Galeazzo (IO-GZ); Galeazzo Maria (GZ-LZ); Bona di Savoja (B-A); anche qui, come contro, padre e figlio e le loro consorti. Le sigle che noi abbiamo riferite sono quelle che stanno in fianco ad ogni testa. Quanto alla loro conservazione, non può dirsi inappuntabile: più d'un ristauro, se non ha cancellato le sembianze, le ha alquanto alterate. Contuttociò rimane pittura preziosa per l'arte e per la storia.

CASA DEI BENTIVOGLIO

ORA BIRAGHI.

Al principio del XVI secolo, questa casa doveva essere un'egregia opera d'arte, come che apparteneva ai Bentivoglio di Bologna. Oggi, non ne rimane che la porta marmorea, quel che ce ne rende avvertiti sono gli stemmi gentilizi onde la porta è adorna, come la è, anche internamente, all'altro capo del suo androne. È difficile dire, però, se questa fosse la proprietà di quell'Alessandro Bentivoglio, cui dobbiamo le pitture del *Luini* al Monastero Maggiore. Pare molto probabile: perocchè essendo egli morto senza eredi, intorno al 1530, la casa dovette cadere in possesso del nipote Giovanni, figlio di Ermes, cui era consorte Lavinia Colonna, i quali, riparatisi in Milano appunto verso questo tempo, fecero fare la porta collo stemma d'entrambi marito e moglie. Tuttociò

abbiamo reputato opportuno di notare poichè ripetesi, da due secoli, nelle note d'arte, questa essere la casa di Barnabò Visconti. Certo è che nel XVII secolo era venuta in proprietà dei marchesi di Caravaggio.

La porta consiste d'un grande arco tondo, sormontato da un largo timpano rettangolare e sostenuto da due pilastri. Nel centro del timpano sta lo stemma sforzesco, e nel piccolo scudetto centrale l'aquila dell'imperio, colle sigle F. S. (Francesco Sforza). Sui pilastri sono simulati appesi le targhette colle insegne a sinistra dei Bentivoglio, a destra dei Colonnesi. Nei pennacchi dell'arco, entro una nicchia circolare, serbansi due busti, quelli degli imperatori Tito e Trajano: quantunque il primo, a sinistra, abbia sofferto qualche mutilazione, entrambi mostrano una larghezza di parti, un'energia di esecuzione, qualche cosa di taurino nei caratteri da non poterli attribuire ad altri che al *Caradosso* o alla sua scuola. L'arte ornamentale dei pilastri e degli stemmi, senza essere elettissima, non è indegna del tempo.

CASA DI LEONE LEONI

ORA BESANA.

Si può vedere, in questo piccolo edificio, la casa d'un artista nella seconda metà del secolo XVI. Un certo sapore d'arte la indica, anzi, un sopravanzo di buon gusto in mezzo ad una disordinata accozzaglia di idee messe insieme a bello studio. Componesi di due soli piani. Quello terreno, a bozze, si frastaglia di finestre quadrate e tonde; la porta è assai piccola, come volevano i tempi. Il possessore, *Leone Leoni*, architetto di essa e scultore, grande amico e imitatore di *Michelangelo*, volle porvi un'insegna dell'arte propria: sono sei termini, tre per lato; figure colossali di schiavi paludati che escono, alla misura del ginocchio, dal fusto terminale onde sorreggere la cornice dell'unico piano superiore. Due altri, nudi fino all'anche, si piegano a fare puntello, ajutandosi delle

mani, al piccolo balcone, che si collega alla porta. Da cotesti colossi il nome alla via. A siffatta incomposta tessitura corrisponde il piano superiore alla cornice sua, ricchissima e sostenuta da colonne, per capriccio, imposte nel muro, che vi si incassa intorno. Le nicchie e le finestre interposte, come le finestre superiori, non attenuano il difetto notato. L'epoca non può discendere, nel secolo XVI, al disotto del settimo suo decennio.

CASA DEGLI SPINOLA

ORA CASINO DELLA SOCIETÀ DEL GIARDINO.

Il disegno di questo palazzo fu attribuito, da alcuni, al *Pellegrini*, da altri, al *Seregni:* poscia, per ragione di tempo, si riconobbe non poter appartenere nè all'uno, nè all'altro. C'è una ragione dippiù: non vi si vede traccia dello stile di nessuno dei due. Per giunta, l'interno discorda dall'esterno, poichè, mentre quello ci porta nella prima metà del secolo XVII, questo ci trattiene al mezzo del secolo precedente. Nè questo basta: una iscrizione incisa sul fregio della grande cornice superiore, verso la via, ci addita essere l'edificio della famiglia Spinola, genitori e figli egualmente nominati, coll'anno 1597, e non 1591, come tutte le guide ripetono.

In mezzo a tanta discrepanza di fatti, se non fosse osare troppo, una conghiettura verrebbe naturale, ed è che cotesto palazzo fu acquistato dagli Spinola nell'anno segnato, colla fronte condotta fino al tetto da un architetto, appartenente ancora al gruppo dei Bramanteschi, come il *Cristoforo de' Lombardi*, e terminato internamente dappoi, con disegno di *Fabio Mangone.*

CASA DEI DURINI.

Costrutta da *Francesco Ricchini*, nell'anno 1603, per Giovan Battista Durini, conte di Modena, che la fece elevare dalle fondamenta. Il ritratto di questi, a forma di busto, si vede nel cortile.

Nonostante le gonfiezze del tempo, o lo sbizzarrire di bozze e di maschere, è una delle più maestose e ben architettate costruzioni e dell'autore e del tempo.

La facciata è ampia; poderosa la combinazione della porta e delle finestre: ben ordinate le parastate che si collegano colla cornice dal tetto. L'armonia fa velo ai difetti.

Le sale terrene verso il giardino conservano, nelle vôlte, alcune pitture a fresco di pittori spagnuoli.

CASA DEGLI ANNONI.

Fondata, nel 1631, pel conte Paolo Annoni, se ne attribuisce il disegno a *Francesco Maria Ricchini;* e ne ha, infatti, tutte le impronte senza possedere il merito artistico del palazzo Durini, invenzione del medesimo *Ricchini*. A due piani come quello, e come quello coronato d'un terzo di minori misure, in tutto però, meno elevato e grandioso. Ha quattro finestre per lato alla maggiore nel centro; questa, nel piano più eletto, sporgente a balcone sostenuto da due colonne; le altre, pure a balcone, ma senza aggetto.

Non manca però d'ordine e di severità, benchè pecchi a ridondanza e a mollezza di forme, e coll'ab-

bondanza di mascheroni diversi e contraffatti, alle mensole del tetto e de' minori balconi, accenni l'avvicinarsi di ben peggiore età.

CASA DEI CUSANI

ORA TOSI.

Vuolsi che questo palazzo sorga sulle rovine d'una casa di Barnabò Visconti e se ne attribuisce il disegno al *Tibaldi*, detto il *Pellegrini*. Se è dubbio il primo asserto è ancor più dubbio il secondo, almeno quanto alla farraginosa porta sormontata da barocco balcone, opera evidente dello scorso secolo, allorchè l'edificio venne in possesso dell'arcivescovo Benedetto Erba-Odescalchi, che l'abitò negli ultimi anni della sua vita e vi morì (1737). Si può credere facilmente, invece, che il *Pellegrini* architettasse le finestre interiori, l'elegante cortile e la bizzarra scala elittica che trovasi a destra in un angolo della corte.

CASA DEGLI ARCHINTI

ORA CONGREGAZIONE DI CARITÀ.

Fino al principio di questo secolo la casa rimase proprietà della nobilissima famiglia Archinti, cui crediamo se ne debba, anzi, la costruzione verso la metà del secolo XVII. La troviamo ben anche nell'ultimo tempo fatta deposito di ragguardevoli tavole dipinte e di altri oggetti d'arte.

Quali vicende abbia attraversato prima di giungere in possesso della Congregazione di Carità, poco interessa all'arte di conoscere: certo è che questa ne-

fece acquisto, nel 1858, dalle sorelle Tinelli, e in seguito a sollecite riparazioni, vi recò la sua sede nel 1854.

L'edificio ha l'aspetto d'una casa patrizia del secolo XVII: la si potrebbe credere edificata da *Francesco Maria Ricchini:* l'interna loggia a terrazzo le dà aspetto grandioso. La porta verso la via è opera del principio di questo secolo, crediamo dello *Zanoja.*

Nell'interno del cortile le lapidi infisse nel muro non sono che simulate a ricordi di quelle che dovevano esistere in diverse chiese e case della città riferibili a sostanze amministrate dall'Istituzione.

Dell'antica splendidezza della casa ond'era abitata rimangono traccie nelle vôlte d'alcune sale coperte di pitture a fresco. In quella che serve ad archivii, grande pittura a fresco di *Domenico Tiepolo:* « il trionfo delle Arti belle »: benchè ristaurata presenta ancora molte parti integre di quel suo lussureggiante pennello. Altre sale hanno somiglianti decorazioni di vôlta che, erano e possono essere attribuite a *Giovanni Battista Piazzetta.*

Nella sala del Presidente dell'Amministrazione si conserva un « S. Rocco, con gloria », del *Borgognone,* ed un eccellente ritratto di *Cesare Pezzi.*

CASA DEI MARLIANI

TESTÈ MONTE DELLO STATO.

Qui esisteva l'antica casa dei Marliani, una fra le più antiche e nobili famiglie milanesi, ora nel novero delle spente. Quale si vedeva oltre il mezzo del passato secolo, stava modello bellissimo di quell'architettura delle terre cotte applicate agli edifici domestici, oggidì soggetto d'ammirazione e di studio presso i moderni architetti. Il Verri nella *Storia di Milano,* pubblicata nel 1798, ce ne ha conservato il disegno. Essa presentava singolari analogie colla parte più antica dell'Ospedal Maggiore e colla casa del banco Mediceo, nella via dei Bossi. Era di soli due piani, contato il terreno; questo con finestre quadrate, quello superiore con finestre acute, sottopartite da minori ar-

chitetti. Le finestre prime del nostro maggiore Ospedale, ornate nella fascia di putti arrampicanti entro fogliami, possono dare un'idea delle principali; anche le altre minori hanno esempi, dispersi nella città e nella campagna milanese. In ciascuno dei timpani delle nove finestre acute stava una medaglia scolpita nella pietra, e due nei timpani triangolari della porta. Non si dilungherebbe gran che dal vero, crediamo, chi la stimasse costruzione dell'ottavo decennio del secolo XV; e architettura d'alcuno della famiglia dei *Solari, Guiniforte* o *Pietro*. Quale dei Marliani ne fosse fondatore, o a quale dei diversi rami di essi appartenesse, ci manca ogni elemento per dirlo.

Acquistata la casa dal Governo circa il 1778, onde allogarvi il Monte di S. Teresa, istituzione bancaria creata per offrire alle Corporazioni e ai privati un sicuro impiego o deposito dei loro capitali, si venne nella determinazione di mutarvi l'aspetto. Alla splendida architettura dei *Solari*, alle terre cotte maritate di marmi, subentrarono (1782) le forme insipide e stecchite di *Giuseppe Piermarini*. Fu in quell'occasione che lo storico Verri fece dippiù che pubblicarne il disegno, salvò gli avanzi principali della facciata, e loro diede ospitalità nella casa propria, che vi sta appunto dicontro e che li conserva tuttora.

L'edificio ebbe intitolazioni diverse secondo i diversi reggimenti politici succeduti: Monte di S. Teresa, sotto il primo dominio austriaco, disperso dall'invasione repubblicana del 1796, fu riaperto nel 1804, qual sede all'Amministrazione dei fondi del debito pubblico, ed ebbe nell'anno successivo titolo di Monte Napoleone, per assumere il nome di Monte dello Stato, e poi (1821) quello di Monte Lombardo-Veneto, che conservò fino al 1859; dopo il quale, tra-

mutossi in Direzione del Debito pubblico. Ed ora fatta deserto per la traslocazione dell'ultima amministrazione, l'antica casa Marliani attende di tornare alla vita privata, ornata del nome di qualche nuovo ricco.

L'esteriore ha un sol piano sopra quello terreno: esso sorge sopra un basamento a bugnato di granito rosso: una pilastrata lo compone, ma povera d'aggetti e cosparsa di qualche stucco. Lo stile del *Piermarini* vi è evidente. L'interno non ha interesse se non per la conservazione d'alcuni capitelli della vecchia casa Marliani, cogli stemmi del doppio leone rampante, e di una forma ancor rozza; onde ci è dato averla per costrutta, come si disse, oltre il mezzo della seconda parte del secolo XV.

Dicontro, nella casa Verri, si vedono, entro la corte, otto delle medaglie tonde a catino scolpite in pietra, della demolita facciata; sei rappresentano di profilo rilevato i ritratti de' Visconti, Gio. Galeazzo e Filippo Maria; degli Sforzeschi, Francesco, Galeazzo Maria, Gio. Galeazzo e Lodovico Maria. Se è permesso esprimere una sensazione, le diremmo opere dei fratelli *Cazzanigo*.

La medesima casa Verri possiede un'interessantissima sala tutta parata da una pittura ad olio su tela, rappresentante « gli animali terrestri ammansati dalla lira d'Orfeo ». Le raffigurazioni, di misura quanto il naturale e di varietà grande, sono opera di *Benedetto Castiglioni*; e per merito d'arte potrebbero appellarsi dei migliori olandesi.

EDIFICI DIVERSI

GALLERIA DE-CRISTOFORIS.

L'area su cui sorge questo edificio a comodo pubblico, il primo di tal genere eretto in Milano, fu occupata, fino al 1831, da un'antica casa di stile Bramantesco, costrutta dalla famiglia Mozzanica nel secolo XVI, e da questa venuta, in ultimo, alla fami-

glia Serbelloni. Acquistato il luogo da un nobile De-Cristoforis, vi fece elevare il presente edificio dall'architetto *Andrea Pizzala*. Esso fu inaugurato nel settembre 1832.

La fronte verso il Corso si eleva a tre piani sopra l'ingresso a triplice arco. Le forme ornamentali non hanno alcun che di singolare.

L'interno tramite della galleria, preceduto da un piccol atrio, si prolunga per metri 96 fino al centro, dove si rompe in due minori bracci di pochi metri di lunghezza. Ai lati si eleva di un solo e breve piano sopra le botteghe: le quali sono ventiquattro per lato, compreso uno spazio di transito.

Lo stile è assai semplice; una pilastrata di stile composito, nel cui seno s'aprono ad arco le botteghe, costituisce l'ordine dei fianchi, e si continua fino all'uscita, verso la via del Monte Napoleone. Qui non ha alcuna fronte propria.

GALLERIA VITTORIO EMANUELE.

Fu non brevemente dibattuto, nel 1863, se dovesse congiungersi la nuova piazza del Duomo con quella centrale della Scala, mediante una via carreggiabile, o un transito coperto pei pedoni. Vinse il secondo partito: e i due concorsi aperti pel progetto architettonico diedero causa vinta all'architetto *Giuseppe Mengoni*, di Bologna. La prima pietra vi fu posta il 7 del marzo 1865, e dopo trenta mesi di lavoro, ai 15 del settembre 1867 veniva inaugurata dallo stesso re Vittorio Emanuele, ed aperta al pubblico.

Noi non aggiungeremo parola sul merito suo architettonico; opera grande, recentissima, e ben lontanò ancora dall'essere compita, come il lettore vede, esige un critico ben superiore a quello della penna, il pubblico, ed al pubblico più tempo di quello che finora sia trascorso per quella calma di giudizio propria della posterità. Ci limitiamo a recare alcune indicazioni delle sue forme e delle sue dimensioni.

Essa ha forma icnografica di croce greca, colle braccia trasversali più brevi d'oltre una metà; al centro gli angoli della croce sono scantonati in guisa da costituire un ottagono coll'apertura delle braccia.

L'asse principale della galleria misura 195 metri: quello minore metri 105.10: la larghezza delle braccia, metri 14,50.

L'elevazione consiste di una pilastrata continua che si spicca da un alto zoccolo marmoreo, e termina, in alto, col reggere una grande corniciatura, che incorona tutta la costruzione, meno le testate, e insieme si foggia superiormente a balconata continua. Dal piano di questa, nella corrispondenza verticale coi pilastri si innalza una lunga schiera di figure terminali cui è officio reggere la suprema cornice, su cui posa, archeggiando, la tettoja di cristallo; la quale sull'ottagono prende forma di cupola, ed ha un diametro all'imposta di 39 metri, ed un'altezza di 50 metri dalla sua sommità al pavimento della galleria.

L'edificio intorno ha quattro piani abitabili, essi aprono le loro finestre verso l'interno: due nell'altezza dell'interpilastro, costituito da una bottega con mezzanino accomodato nell'arco di esso, e dall'altro superiormente, che è il più grande: poi, due altri piani vi stanno più in su: uno corrispondente al piano della ringhiera; ed un secondo, il più alto, negli spazi tra le figure terminali.

I pilastri ricevono nel loro insenamento lievemente ribassato delle grottesche che si alternano abbastanza svariate.

Compiono la decorazione quattro grandi freschi nelle arcature superiori delle faccie piene dell'ottagono: essi raffigurano: « l'Arte » di *Raffaele Casnedi:* « la Scienza », di *Angelo Pietrasanta:* « l'Agricoltura », di *Eleuterio Pagliano:* « l'Industria », di *Bartolomeo Giuliano.* S'aggiungano a compimento ventiquattro statue, maggiori del naturale, rappresentanti altrettanti uomini illustri italiani. Esse furono commesse negli ultimi mesi: sedici di esse si trovano nell'ottagono; le altre ai capi della croce.

Il lastrico di mosaico e di pietra è opera dell'impresa *Candiani.* Non è il caso di parlare di stile architettonico: l'autore si è riservato la maggiore libertà, e nessuno vorrà contestarla quando l'ingegno abbondi.

APPENDICE

AI PALAZZI E CASE.

Gli edifici cittadini, sorti per volontà privata, mentre sembrerebbero sottrarsi ad un coordinamento razionale che li aduni e li aggruppi, nel fatto offrono spesso condizioni contrarie; perciocchè se i periodi del loro

manifestarsi corrono non ben determinati, le forme talvolta sono così caratteristiche che avviene per essi, benchè rannodati a larghi intervalli, quello schierarsi quasi lungo ordine di segnacoli, in cui è dato leggere il procedimento della civiltà e dell'arte, ben meglio che nelle pubbliche costruzioni.

La città che abbiamo tolta a percorrere, più che sottostare alla legge, si direbbe fatta per dimostrarla. Essa ebbe varie e ripetute epoche di splendore, a cui fecero seguito anni di accasciamento e di tenebre. La popolazione, così, ha tradotto nella lingua delle forme, talora insignificanti delle sue abitazioni, i giorni dell'operosità lieta e feconda, e quelli di una prostrazione desolata e quasi selvaggia.

Dall'epoca romana all'ambiente morale in cui noi ci moviamo, sette od otto volte, entro gli ultimi diciotto secoli, i cittadini nostri sono assorti per rifarsi in aspetto ordinato e bello il tetto ospitale. Ci mancano i primi due o tre esempi; la casa romana possiamo immaginarla ma non documentarla; l'egual cosa dell'abitazione longobarda e del secolo d'Asperto (IX), in cui il cittadino, guardando alle moli ecclesiastiche, doveva pure sentire un primo impulso a riformare il focolare domestico.

Il periodo della vita comunale fu, certamente, il più efficace promotore alla ricomposizione plastica della casa, cercando non che maggior tutela contro l'inclemenza del cielo, più vigoroso ostacolo al mal animo dell'avversario vicino nelle gare cittadine. Piccole porte e sbarrate, con una tettoja sporgente; ancor più piccole finestre e poche era l'aspetto loro esteriore. Nulla ci rimane di tutto ciò. Le rovine dell'imperatore Federico, che tante offese recarono ai grandi edifici del Comune, non possono avere lasciato della casa del-

l'umile cittadino che uno sfasciato mucchio di mattoni e di sassi.

Qualche esempio delle case che loro sono succedute ci è ancora dato di vedere nei punti più antichi e centrali della città, ma soltanto nelle parti interiori: sono certe piccole corti con un'ala di portico sostenuto da esili colonne di breccia, cui sormonta un grossolano capitello, sostegno ad una trave su cui posa immediatamente il tetto.

Le case dei nobili e dei potenti avevano qualche cosa di più caratteristico; i capitelli si fregiavano di scudetti blasonati; gli archi cominciavano a mostrarsi nelle abitazioni domestiche. In cotesti avanzi, spesso imperfetti, sempre manomessi, è più facile incontrarsi per caso che designarli. L'antica casa dei Pusterla (Albergo della Gran Bretagna, via Torino) ce ne offre qualche segno.

L'abitazione cittadina da noi non assume aspetto artistico che col secolo XV; e affatto civile, poi, verso la fine di esso. Abbiamo dinotate le case dove il senso può trovar argomento di compiacenza, favorito dall'interesse o dalla perfezione del lavoro: sono le più evidenti. Non vogliasi credere da noi per tal modo esaurito l'argomento. Alla città, nella sua cerchia antica, non mancano altri benchè minuti esempi. Qualche finestra di terra cotta, qualche testa di lesena o di capitello fanno mostra dove meno dovrebbe attendersi un segno dell'arte. Noi, su questi segni, per scendere poi a più ampi indizi, qui vorremmo chiamare l'attenzione dello studioso.

Fra gli avanzi dei primi anni del secolo XV reputiamo quelli composti di frammenti di finestre e di cornici di terra cotta che ci richiamano allo stile di S. Marco; appartenevano desse alle case degli

Sfondrati (via Rugabella); ed or sono pochi anni, benchè tramutato in uso di stalle, vi si vedeva il cortile dell'abitazione con poderosi archi acuti sorretti da colonne ottagonali, colle insegne della famiglia nelle serraglie degli archi: oggi ormai tutto è sparito sotto le murature che hanno fatto del luogo un'abitazione privata.

Poco lungi, nella medesima via, era la magione gentilizia dei Trivulzio: vuolsi che Lodovico XII, entrato in Milano, nel 1507, imponesse il nome allà via (rue Belle). Anche di questa casa, pochi anni sono, apparivano le finestre esteriori colle corniciature quadrate di terra cotta: i recenti restauri le hanno cancellate: rimane il cortile. I segni onde s'impronta lo fanno d'un'epoca anteriore alla morte della prima moglie del Magno Trivulzio (1483); e benchè da qualche anno *Bramante* fosse in Milano, certamente fu un architetto lombardo quegli cui ne fu affidata la costruzione, perocchè vi si riscontra l'intento del novo stile, ma non l'arte, onde una singolare deficienza nelle particolarità. Noi propenderemmo a riguardarla di *Bartolomeo Gadio*.

Scendendo nell'ordine di tempo verso la fine del secolo, un'altra casa che ne porta le tracce è quella della famiglia Grifo; oggi, tramutata in albergo, quello del Ponzone (via di Valpetrosa). Non vi rimangono di visibili che le insegne blasoniche, capitelli diversi e certe teste che ricordano i modi di *Bramante:* al quale non ci rifiuteremmo di concederne il disegno, se tutte coteste parti non fossero oscenamente ricoperte da vernici per simularle di bronzo. I Grifi avevano un'altra casa presso S. Giovanni sul Muro; d'essa oggi non rimane che una porta mal connessa (via S. Giovanni sul Muro), nei cui pieritti s'innestano delle

teste di imperatori romani: di presente è fatta albergo d'un rosticciaio.

Di questo tempo una delle più splendide fabbriche private, e indubbiamente sorta sotto l'influsso della mente creatrice di *Bramante* da Urbino, doveva essere quella che, da ultimo, Casino de' Nobili, ora Basevi (via S. Giuseppe), distendesi dall'angolo presso la chiesa verso la via del Giardino, e che poco più d'un trent'anni sono venne rifabbricata esteriormente, con disegno dell'architetto *Turconi*. Non ci fu possibile risalire al fondatore: negli ultimi tre secoli ebbe proprietari diversi, che ne alterarono la forma, sino alle ultime e peggiori manomissioni del 1863: ora, non emergono dalle murature che le teste dei capitelli, stupendamente intagliate in pietra d'Oira, per certo dalle mani stesse che lavorarono intorno a quelli della canonica di S. Ambrogio. Nei capitelli di questa casa si riconoscono gli stemmi delle principali famiglie milanesi, con cui il fondatore, alto personaggio della Corte del Moro, doveva essere legato in parentela.

Della casa dei Corii (via S. Agnese), che anticamente davano il titolo alla via, non rimane che l'interna ossatura, e la bella e abbastanza ben conservata porta marmorea, collo stemma della famiglia e con due statuette figuranti la salutazione angelica, « l'Annunciata e l'angelo », come solevasi allora, sugli ingressi delle case, non che delle chiese. Coteste due figurette ci vengono innanzi colle impronte caratteristiche di *Cristoforo Solari*.

E del medesimo *Solari*, se non del *Dolcebono*, reputiamo la porta e la parte interna della casa, altre volte D'Adda (via dell'Olmetto), erroneamente assegnata a *Bramante*.

Case o porte di cotesto tempo, che discende poco oltre il primo quarto del secolo XVI, non mancano, qua e là, nella città nostra: e per addurre un esempio delle prime si vegga la casa dei Venini (via di Chiaravalle), attribuita non si vede perchè, a *Bramante*, mentre starebbe meglio a un mal fermo suo imitatore; è forse opera giovanile del *Lombardi*: e per le seconde quella avente nell'architrave una ghirlanda di frutta portata da un drappello di putti (corso di Porta Magenta); altra di più tardo tempo, quella di marmo nero intarsiata di metallo (vicolo S. Maria Segreta. Ma col volgere successivo del secolo, l'arte, quell'arte popolana che non rifugge dalla piccola casa, come si acconcia al vasto palazzo, si spegne tra noi. La grande mole, la decorazione fastosa sono la norma dell'architettura; onde tante case orgogliosamente cominciate nei tre secoli successivi, e rimaste sconciamente tronche. Una di queste che meglio si dimostra opera d'artista, e forse di quel *Cristoforo Lombardi*, più volte nominato e che stimammo l'autore della casa Spinola, è quella che, oggi, appartiene all'Albergo dei Vecchi, detto Albergo pio Trivulzio; era essa l'avita casa dell'istitutore, principe Antonio Teodoro.

Il secolo XVII vide poche grandi case nella città: si trovano molto più nella campagna. Notammo quella dei Durini e degli Annoni, potremmo addurre, verso il mezzo, quella dei Cicogna (via Unione) e, più giù, quella degli Acerbi, ora Albergo Reichmann (corso di Porta Romana), e l'altra del famoso presidente Bartolomeo Arese, cominciata internamente con aspetto principesco per opera di *Francesco Maria Ricchini*, continuata dal *Merli* e terminata esteriormente durante i delirii peggiori Borromineschi, dalla famiglia ducale dei Litta.

Ben poche costruzioni consacrate alla vita cittadina rimangono della metà del secolo XVIII. Quanto si fosse disceso basti gettare uno sguardo sulla casa dei Monti, ora dei Sormani (corso di Porta Vittoria), costrutta con disegno di quel *Francesco Croce*, che elevò la maggior guglia del nostro Duomo. Ma nel medesimo tempo, le case del semplice cittadino entrano in una nuova fase, quella più della vanità che della dignità popolana. Tolte quelle del povero, ogni altra privata aspira ad assumere, se non la misura, almeno le forme di quelle dei ricchi col sussidio di stucchi e di tinteggiature. Egli era aggiungere al carattere d'arte già scipito il ridicolo della materia posticcia e della presunzione. Ben poco ci avanza di quell'epoca: ci avanzano meglio i documenti della sua reazione capitanata dal *Piermarini*. Abbiamo di lui e del suo contemporaneo, il *Polack*, indicato le fabbriche principali: possediamo del primo la casa Greppi (via S. Antonio), quella Moriggia, ora Radice (via Borgo nuovo), ecc. Il tipo dell'arte del *Piermarini*, tutta riquadrature, si ravvisa nelle case della piazza Fontana e della via di S. Radegonda, le grandi opere del tempo per la pubblica viabilità.

Davanti al secolo nostro la materia si presenta più vasta, ed anzi sterminata, quando scendiamo agli ultimi vent'anni. Le quattro o cinque grandi sue epoche edilizie sono vinte da quest'ultima, se non pel criterio dell'arte, pel fatto del numero. Il rinascimento degli studii classici ci diede alla fine del secolo scorso le opere citate del *Polack*, del *Cantoni*, del *Soave*. Di quest'ultimo è la casa Bovara, ora Francesco Ponti (corso di Porta Venezia), come del secondo la casa Mellerio, ora Somaglia (corso di Porta Romana), e del primo l'Ufficio della Posta (via dei Rastrelli), cui

nel 1866 fu aggiunto un cortile coperto per opera del Genio civile.

Alla medesima schiera d'artisti si aggiunse il *Giocondo Albertolli*, che nel 1805 architettò ed eresse la casa dei Melzi (via del Giardino): e ancor più innoltrata nel classicismo ridondante e teatrale del tempo, si mostra la casa costrutta, nel 1812, da un privato, Gaetano Belloni, per opera del pittore scenico *Giovanni Perego:* ora è posseduta dal marchese Rocca Saporiti (corso di Porta Venezia).

Dal 1820 fino al 1840 le case, creazioni degli architetti migliori, non rompono la cerchia dell'arte convenzionale: le forme vi sono migliori, più ordinate, anche intese con vero senso d'arte secondo gl'ingegni, ma la libertà del fare non è ancor nata; domina, se non la scuola, il principio. La casa Cagnola (via Cusani), dell'architetto *Pietro Pestagalli,* nel 1825; — quella Brocca (corso Vittorio Emanuele), dell'architetto *Giovanni Brocca,* nel 1829; — quella Traversi (via del Giardino), dell'architetto *Luigi Canonica,* nel 1830; — quella Passalacqua (via Monte di Pietà), dell'architetto *Gioachimo Crivelli,* nel 1831; — quella Aresi, ora Bethlem (nella medesima via e del medesimo anno), del pittore *Pelagio Palagi;* — il grande edificio Archinti (via della Passione), eretto nel 1833, secondo il disegno dell'architetto *Gaetano Besia;* — quella Taverna (via Monte Napoleone), del pittore *Ferdinando Albertolli,* nel 1835; — quella Ciani (corso di Porta Venezia), dell'architetto *Gaetano Casati,* del 1837; — quella Tarsis (via San Paolo), dell'architetto *Luigi Chierichetti,* nel 1838; — quella Gavazzi (via Monte Napoleone), del medesimo *Chierichetti,* nel 1839; — il palazzo dell'Amministrazione del Duomo, nel largo del Camposanto, dell'architetto

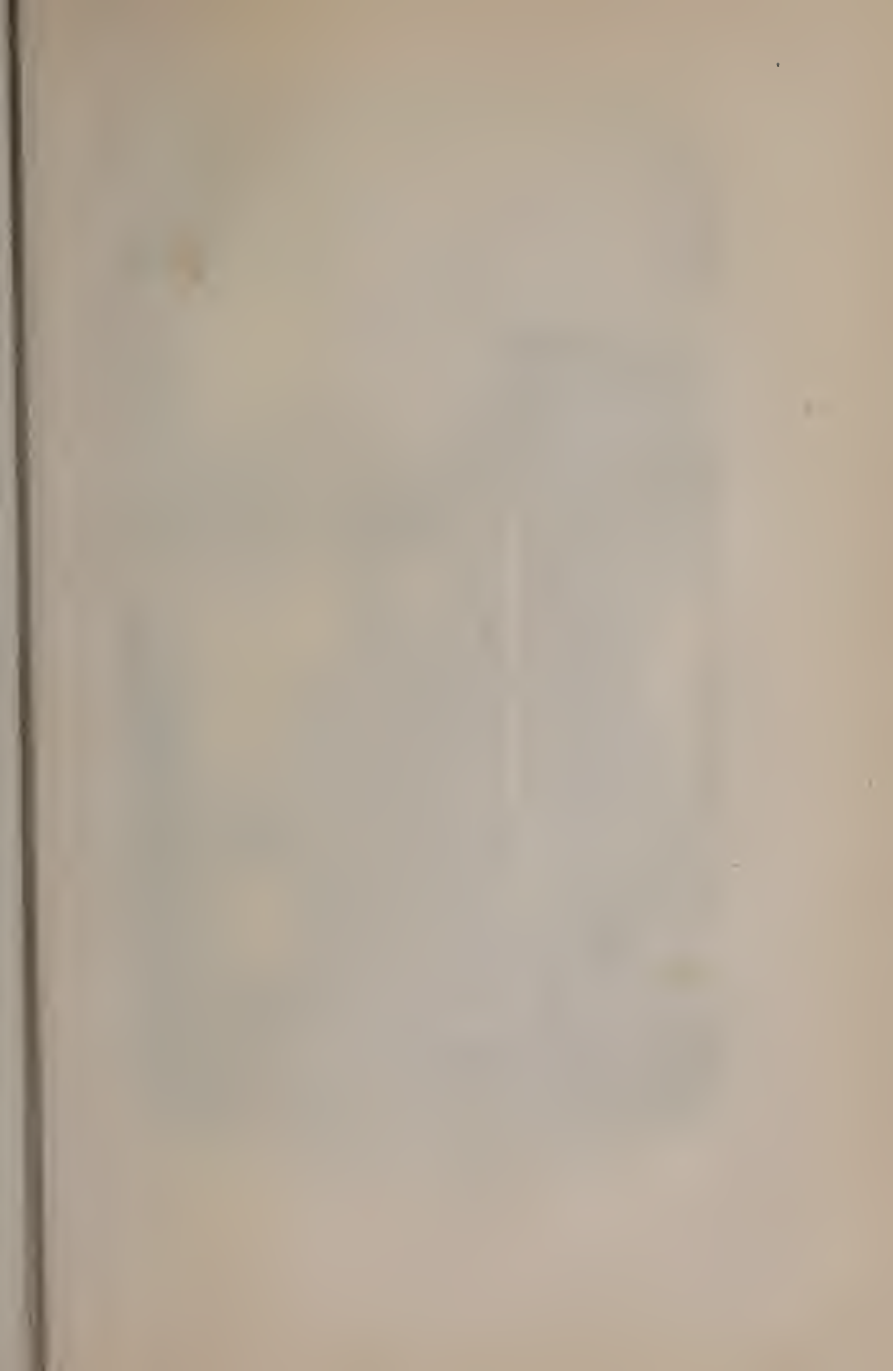
Pietro Pestagalli; tutti cotesti edifici valgono a conferma dell'osservazione nostra: più fedeli al Vignola, come è della costruzione Archinti, o più conditi d'un sapore romano che tocca all'etrusco, com'è della casa Aresi, noi vi respiriamo in tutti un'aria di famiglia; per lo manco vi si sente il progetto di un tempo che non è il nostro.

L'incanto fu rotto dalla casa Brambilla (Piazza della Scala), opera dell'ing. *Giuseppe Pestagalli*, nel 1840: l'impiego in essa delle terre cotte, sebbene con qualche dissonanza di stile all'esterno, e con ordine ed accortezza ben maggiori all'interno, segna un'epoca ed uno stile che merita la più alta considerazione dell'artista, malgrado che, qui, ecceda già a ricchezza eccessiva e abbia trovato nella casa Ciani (corso di Porta Venezia) il punto culminante delle sue intemperanze, le cui tristi conseguenze si sono dimostrate tra noi nell'avversione al porre in atto uno stile che può prestare concetti bellissimi alla nuova architettura civile.

Finiremo col citare alcune delle case migliori per disegno che sono sorte fra noi tra il periodo, ultimo segnato, fino al 1859, momento in cui entrammo nella nuova vita politica; la quale ha indubbiamente influito su quella dell'arte architettonica e dovrà influirvi ancor più; onde lasciamo ai nostri nepoti quel diritto che abbiamo fin qui reclamato, di studiarci e di giudicarci coi documenti del tempo entro cui noi siamo trasvolati:

Casa dei fratelli D'Adda (via del Giardino), costrutta, nel 1848, dall'ingegnere *Francesco Brioschi*; — nel medesimo anno, quella Borromeo (via di S. Orsola), dell'architetto *Enrico Terzaghi*; — casa Ciani (via S. Primo), dell'architetto *Gaetano Casati*,

nel 1854; — quella Poldi (via del Giardino), dell'ingegnere *Giuseppe Balzaretti*, nel 1855; — l'edificio della Cassa di Risparmio (via S. Paolo), dell'architetto *Terzaghi* anzidetto, nel 1859.

Nell'arrestarci, com'è proposito nostro, non sentiamo di farlo senza violenza sopra noi stessi. Ben vediamo intorno molte opere nell'ultimo decennio domandarci una parola, e artisti degni di considerazione aspettarla. L'edificio delle scuole del Comune, in Porta Romana, e il nuovo mercato al Ponte Vetro, entrambi dell'architetto *Agostino Nazari*, sono opere pubbliche di cui è difficile tacere; così delle diverse case private degli architetti *Jodani, Maciacchini, Robecchi, Garavaglia*, ecc.: ma noi, per tal modo, saremmo tratti, senza volerlo, a varcare quel confine, spinti dalla stima e dall'amicizia personale, entro il quale sta l'imparzialità, e che è legge suprema anche in questi brevi accenni dell'arte.

COLONNE DI S. LORENZO.

MONUMENTI
PORTE
E AVANZI MONUMENTALI

COLONNE DI S. LORENZO.

Quando si considera che Milano fu per quasi due secoli, più o meno interrottamente, sede a diversi imperatori romani, finchè vi si collocarono stabilmente, al volgere del III, le rovine di quel tempo e le presenti, anzi ogni altra, trovano la loro ragione di essere. La schiera di queste colonne è, infatti, tenuta di quest'ultima epoca, durante il periodo del dominio di Massimiano Erculeo, allora appunto in cui l'Ausonio cantava il celebre suo epigramma apologetico della città:

Circus et inclusi moles cuneata Theatri,
Templa, Palatinæque arces, opulensque moneta,
Et regio Herculei celebris sub honore lavacri;
Cunctaque marmoreis ornata peristyla signis.

Il carattere di questi versi si traduce nelle colonne: una certa amplificazione di forme, ma un profilare molle, le controscanalature del fusto delle colonne fino al primo terzo, la profusione e la minutezza nel modo d'ornare; le quali cose si riscontrano ancor più nella porta marmorea contemporanea posta all'ingresso della cappella di S. Acquilino, nel vicino tempio.

Le colonne sono in numero di sedici, d'un marmo bianco, che pare tolto dai vicini monti; il fusto è costituito da due pezzi: compresi la base ed il capitello, misurano in altezza metri 9, ed hanno un diametro di centimetri 90 presso le basi. Queste hanno le simetrie attiche (a doppio toro), ed il capitello, comunque mutilo e sfrondato, lascia scorgere l'aspetto delle forme corinzie.

È evidente pure l'ineguaglianza di misura tra colonna e colonna: dippiù, una larghezza sproporzionata in quelle di mezzo. La ricerca degli epistili originali, che solo in parte si conservano, ha condotto a conoscere la giusta antica misura dell'intercolonnio (l'eustilo), e con ciò si è potuto dedurre che sulla linea medesima, mantenuti gli estremi attuali, diciassette dovevano essere le colonne; e come tali di numero, lasciavano luogo ad immaginare che costituissero la nave laterale o peristilio interno d'una basilica rettangolare icnograficamente, di cui l'esedra si trovasse volta a sud, verso il ponte, e la porta si avesse, per l'opposto, a nord, verso il foro milanese, ora quello spazio vasto detto Vetra, dalla corruzione di *Platea vetus;* ed inoltre, che a corniciamento di tale porta servisse quella sopracitata. Veggasi di essa quello che dicemmo descrivendo il vicino tempio di S. Lorenzo.

Circa il punto di collocazione di questo rarissimo avanzo della grandezza romana, non può aversi dub-

bio che esso sia ancor oggi quello d'origine. Le escavazioni hanno soltanto messo a nudo che furono le colonne rialzate, dal loro piano primitivo, un metri 1,50.

Lo stato in cui si mostrano persuadono che forze estranee al loro assetto statico le mantengono in piedi. Esse furono, infatti, più volte riparate nel corso degli ultimi quattro secoli, altrettante volte, crediamo, quante ne fu minacciata la conservazione con insani progetti d'atterramento. Il più antico ristauro che si conosce è quello del 1505; il più recente quello del 1811: altre opere vi furono fatte pure intorno nel 1820 e nel 1829 nell'occasione del riattamento della via nel mezzo della quale sorgono.

Innestata nell'interno del pilastro a capo delle colonne verso la città, sta una lapide dedicatoria a Lucio Aurelio Vero, associato (161-169) a Marco Aurelio nell'impero. Il caso solo l'ha portata a questa parte: nesso alcuno non sembrando poter essa avere col monumento, cui le colonne appartengono.

L'UOMO DI PIETRA.

Statua marmorea, avvolta nelle vesti consolari romane, assai corrosa dagli anni e resa quasi informe. Non sono molt'anni, essa stava sopra un piedestallo sorgente dal suolo della via. Qui avendosi anticamente le case dei Menclozzi, nobile famiglia milanese, si volle vedervi il simulacro d'uno de' suoi antenati. Nessun argomento certo può affermare questo, o altro che sia, circa il personaggio raffigurato.

I BASSORILIEVI
AL PONTE DI PORTA ROMANA.

Chi venendo dalla Porta Romana s'inurba, non ha varcato appena il ponte che ne porta il nome, che sulla casa a mano manca, a modo di fregio, vede innestati alcuni bassorilievi figurati, rozzi bensì, ma di suprema importanza per la storia della città, e non indegni dello sguardo dell'artista. Sono questi gli avanzi d'una porta a doppio arco che esisteva appunto sul luogo dove sta l'osservatore. Il doppio arco venne eretto dal Comune nel 1171, ed atterrato pure dal Comune nel 1792, ingombro, come pareva, al movimento cittadino, tanto più che quello degli archi dal lato dove stanno ora i bassorilievi, si trovava otturato ed inchiuso nelle case addossatevi dai secoli successivi..

In alto del doppio arco stava, pare, il bassorilievo di *Balduccio da Pisa*, ora nell'arco di Porta Ticinese. Ma noi non abbiamo ad occuparci del doppio arco, ma dei rilievi scolpiti: solo noteremo che allora fu trovata l'iscrizione, oggi perduta, indicante l'architetto dell'opera, un *Gerardo de Castegnianega*. A compensarci della distruzione dell'arco abbiamo un acquisto: prima del 1792 non si vedeva che una parte del capitello centrale, onde il Giulini, che primo illustrò que' bassorilievi, non potè darne complete le storie, che è quello, invece, che è dato a noi di fare.

Nel 1867, in occasione dell'anniversario del ritorno in città dei Milanesi (27 maggio 1167), vi fu pure, a cura del Comune, sovrapposta nel muro un'altra

scultura di bassorilievo, altrove allogata dapprima, quella che rappresenta lo stesso Federico I. Non sembra esservi dubbio intorno a tale designazione.

Circa il quando furono eseguiti questi bassorilievi non havvi luogo a dubitare, dopo le cose che noteremo, essere dessi contemporanei alla costruzione della porta; ma, più precisamente, si dovrebbero credere lavoro condotto poco dopo la battaglia di Legnano (1176), allorchè l'orgoglio dei vincitori non aveva più limiti e potevano incidere nel marmo i fasti propri e la derisione del vinto.

Ci sia concesso di far seguire di alcune parole descrittive questi cenni, per chi amasse studiare a dovere siffatti documenti cittadini.

Questi rilievi stavano molto poco simetricamente intorno a due dei tre capitelli sui quali s'impostavano gli archi, dove ne occupavano il collarino. Quelli così contrassegnati erano il mediano isolato e l'altro di destra che s'innestava nel fianco della torre vicina.

Come si affacciano oggi sulla casa sopradetta, distinti in due parti, rappresentano appunto, a sinistra, quello che stava sul capitello centrale, e a destra, quello che si aveva sul capitello laterale. Sul primo il bassorilievo girava intorno per tre faccie: per due sull'altro. Egli è anche probabile che questi intagli fossero lavorati di scalpello sul posto, come la probabilità sta che si cominciasse dal capitello isolato e centrale, dove effettivamente la storia si connette coll'erezione del doppio arco.

La composizione su cotesto capitello centrale era doppia: le due storie partivano in direzione divergente dal centro della faccia di fronte, verso il fossato. Procedendo dal suo mezzo verso destra, apparivano, l'una dopo l'altra, due doppie porte di città merlata; e guerrieri uscenti da esse armati di lancie e di spade, e sulle porte scritte *Cremona* e *Brixia* (Brescia): qui la composizione piegava ad angolo retto, sotto l'arco destro; e tosto un'altra porta sotto mura merlata, col motto verticale *Bergamum* (Bergamo); ed ancora un guerriero armato uscirne ed altri seguirlo, de' quali solo le cuspidi delle lancie si vedono spuntare; quindi, più innanzi ancora, una schiera numerosa con guerrieri a capo più nobilmente vestiti, e più oltre, passato il segnale d'incastro della saracinesca, un uomo in lungo sajo, senz'armi, dal capo scoperto, con lungo vessillo tra le mani; il vessillo porta la croce, e chi lo reca lo abbassa come chi suole entrare in una porta; qui, infatti, ve ne ha una a doppio arco, merlato il muro soprastante, ed in fronte scritto *Mediolanum* (Milano). Una

scritta incompleta corre sul listello superiore, che conferma quello che la rappresentazione d'un'arte, mostruosa nella forma, ma precisa nella espressione, dice ben chiaramente: il ritorno dei Milanesi nella città, dopo cinque anni di dispersione nella vicina campagna, condotti dagli amici, i Cremonesi, i Bresciani e i Bergamaschi. Una sola cosa vuol essere rilevata dalla leggenda, che cioè, colui il quale sta alla testa dei reduci è un frate Jacopo; di quale ordine, fu contestato: ma Umiliato od altro che sia, segna quale nobile ufficio cotesti ordini allora si riservassero.

La composizione che corre in senso contrario alla descritta e volge sulla faccia laterale a mancina, rappresenta una processione condotta da un ecclesiastico seguito da un accolito, entrambi muniti di croci, i quali stanno per entrare in una porta, qui unica e abbastanza ampia per sembrare quella d'un tempio; e dietro una lunga schiera di cittadini, altri a piedi, altri a cavallo, taluno con vasi di offerte, o con torci accesi, o con animali condotti a mano, come buoi, e sopra tutto questo un succedersi di persone in mezzo a tronchi o rami ricurvi, foggiati ad archi. L'iscrizione che corre sul listello soprastante dice chiaramente che si tratta del ritorno in città, del reingresso nelle amate case, e che se ne è contenti pel momento. Sembrano, adunque, due forme del medesimo fatto, l'ingresso armato e la ripresa di possesso, nel primo tratto; il ritorno festante e il rendimento di grazie a Dio di tutti i cittadini, nel secondo.

Nell'altro capitello, la composizione si spezza e si piega sull'angolo, al modo veduto per la storia dell'ingresso armato, che le era dicontro. Non si collegherebbe all'origine dell'arco qualora rappresentasse il vescovo Ambrogio che scaccia gli Ariani, come lascia credere l'iscrizione. Il fatto poi, nonchè controverso, è falso, e qui non potrebbe essere che un'allegoria. Non è il caso, però, di tentarne una nuova spiegazione. Acconsentiamo di notare che il santo vescovo, con uno strumento nella destra, interpretato per uno staffile, e preceduto da un chierico con croce alzata, tiene l'ultimo posto d'una lunga schiera di popolo pedestre uscente dalla città, tra la quale havvi chi si reca fanciulli in collo, chi arnesi domestici, o armi, o strumenti. Noi non abbiamo ad occuparci, come pel primo capitello, de la scritta, anzi, delle scritte, poichè diverse, e tali da non porger lume nei dubbi, ma da accrescerli. Una sola cosa c'importa di avvertire, ed è che, nella iscrizione del listello sopra l'ingresso dei cittadini inermi, abbiamo il nome dell'artista *(istud sculpit opus Girardus pollice docto)*; quel *Girardo* istesso di *Castegnianega*, che fu l'architetto della porta, è quegli pure che, per quel tempo, abile modellatore, scolpì le figure.

Nello sguardo gittato su queste pagine storiche, non vuol essere dimenticato l'esame della figura del Barbarossa. Essa è assisa, con un ginocchio sopra l'altro, singolare ardire scultorio per quel tempo: un sorcotto a pieghe gli veste il petto: un mantello lungo scende dalle spalle: la destra, posta sul cuore, stringe uno scettro spezzato: l'altra mano distendesi sulla coscia destra: la testa non manca, nella sua brutale nudità, di certa naturalezza ed energia, ed una figura fantastica, mostro boccheggiante, dalle ali di pipistrello, colle gambe terminate quasi a due code, gli sta tra' piedi. Fu reputata

ivi posta ad intendimento d'oltraggio al raffigurato: non havvi ragione per rifiutare tale spiegazione.

Comunque sia, questo è quanto vediamo ancora. Che se vi ci siamo indugiati intorno, forse, oltre misura, egli è perchè vorremmo chiamar su di essi maggiore quell'attenzione onde solo può esser superato il ridicolo della forma; il quale, congiunto colla difficoltà dell'interpretazione, non ha permesso fin qui quell'apprezzamento storico ed artistico, cui questi pezzi rarissimi hanno diritto e cui ben si converrebbe un posto nel nostro Museo.

ARCHI DI PORTA NUOVA.

Questo avanzo di architettura dell'evo medio, sebbene rozzo, ha il valore d'un Palladio cittadino — e ben gli sta.

Prima del 1859, il suo significato era d'un'efficacia ben più intensa e più palpitante di quello che oggi possa essere, imperocchè rappresentava la lotta del Comune contro l'Impero, e per analogia d'idee, quella viva e ardente dell'Italia contro la dominazione straniera. Oggi, queste ragioni d'attualità, la diomercè, hanno perduto la loro vigoria, ma resta e resteranno pur sempre questi archi, simbolo glorioso d'indipendenza nazionale.

La costruzione prima sorse tra il 1156 e il 1158, e formava parte e connessione della nuova cerchia a terrapieno, dai cittadini preparata a difesa contro l'imperatore Federico I. Un ingegnere militare, maestro *Guintellino*, come il direttore dei lavori, devesi credere l'architetto primo delle porte. Le rovine portate dall'imperatore vittorioso, nel marzo del 1162, mandarono a male quelle improvvisate difese; ma, nel 1167, restituita la dispersa popolazione cittadina nelle deserte mura, per concorso delle città confederate della Lega Lombarda, come vedemmo parlando

dei bassorilievi di porta Romana, terrapieni e porte furono rialzati più solidamente di prima, ponendo a partito il petrame delle accentrate mura romane del secolo III.

Ora, noi possiamo riguardare questo doppio arco dalle ciclopliche assise, non che opera cittadina del 1171, ma quale cospicuo esempio dell'arte fortificatoria del tempo. Come ancor oggi si vede, il doppio arco era fiancheggiato da due bertesche o torri; e queste composte da quattro poderose mura, senza vôlta nel loro interno e quindi, oggi, apparentemente vuote, perocchè i piani intermedii e le scale per ascendere alla cima si componevano di travi e di tavole.

La pace di Costanza (1183) rese vani questi propugnacoli: seppure non è loro merito di avervi contribuito. Ad ogni modo, vessillo di battaglia e d'amor cittadino, rimasero alti ed immacolati; e quando venne il momento, mantennero la parola, nel 1450, sull'ingresso allo Sforza vincitore, nel 1848, durante le cinque giornate, contro le milizie della dominazione nordica. Per altro lato, Azone Visconte, principe artista, loro fu largo, nel 1330, di riparazione e di decorazioni figurate di marmo; Francesco Sforza li ebbe a rispetto, nonostante l'ostacolo incontratovi; e così, giunsero a noi fino all'anno 1860, invasi però, dall'usurpazione delle case attigue, tanto che e le torri fiancheggianti erano, dal lato della città, scomparse nel loro seno, e lo stesso parapetto della piattaforma, ridotto a giardino pensile dai confinanti.

Passati per tal modo da generazione in generazione senza uno sguardo dal canto degli scrittori d'arte, i primi onori loro vennero dal *Giulini;* in un momento appunto in cui l'esistenza stava per esserne minacciata dagl'implacabili corifei dei rettifili a corda

tesa, a nome dei diritti di viabilità. Delle tre porte a doppio arco che erano nella cinta del 1171, la prima ad andarne atterrata fu (1793) la più importante, quella di Porta Romana, e ne vedemmo gli avanzi. Le successe, a meno di trent'anni di distanza (1819), quella di Porta Orientale. Anche questa, di cui trattiamo, non poteva andare esente da minaccia: essa, da ben dodici anni, tornava molesta allo scarrozzare verso il nuovo passeggio pubblico, e, da ultimo, riusciva d'ingombro alla nuova linea del viavai ferroviario. Già da anni, però, si mulinava questa terza ed ultima rovina, e la vittima era designata volgarmente i Portoni di Porta Nuova. Il primo a prenderne le difese (1822), nella rappresentanza del Comune, fu il figlio stesso dell'ottimo *Giulini* citato, il conte *Giorgio*. Codesto sito della città era in quel tempo così povero di case e deserto di viandanti, che il farli salvi non fu difficile impresa.

Gli attentati si rinnovarono con maggiore apparenza di ragione nel 1845; ma il genio tutelare erasi fatto schiera: uomini di scienza e d'arte, che, oggi scomparsi dalla vita, sono argomento di venerazione, vi avevano interposto la propria parola. Ma anche gli assalti spesseggiavano; vi si tornò nel 1856; tuttavia senza maggiore efficacia. A vincere la causa non v'era argomento migliore che il dimostrare a prova di fatti che la loro presenza non era d'ingombro alla viabilità, ma inalveava, anzi, il movimento cittadino; e quanto fu fatto nel 1861. Fu atto di cui si resero altamente benemeriti quei generosi tra i consiglieri del Comune che lo promossero e lo mandarono ad effetto. È bensì vero che i corpi turriti ai fianchi degli archi, dissepelliti dalle case, ebbero una non lieve modificazione a subire. Murati tutto d'intorno verso l'esterno della

città, ad eccezione di quello a sinistra, che presentava le impronte d'una piccola porta di soccorso, si trovarono in seguito aperto il seno da ambe le parti, a modo di passaggio dei pedoni. Era, pertanto, l'uovo di Colombo. Non mancarono le accuse di rinnovamento: ammesse le indeclinabili necessità del ristauro, nulla di più condonabile.

Tuttavia, prendendo argomento da quest'ultima circostanza, si tornò all'assalto (1869) per domandare il principio della fine, vale a dire, il semplice sgombro dello spazio su quei simulacri di torre. Il propugnatore del 1822, già schiera nel 1845, erasi fatto legione nel 1869. Gli archi rimasero come il 1861 li aveva ristaurati, e rimangono documento della più onorevole fra le memorie cittadine e, crediamo, non inutile decoro alla città in cotesto punto d'irregolare dimembramento di vie.

La costruzione del 1171 consiste di due archi gemelli, fiancheggiati da torri quadrate, incompiute alla corona. Il loro aspetto esteriore è il principale: gli archi tondeggiano a pieno sesto: nel centro, i cunei degli archi, come le assise, si alternano di marmi bianchi e neri, e preludono nel giro estradossale alle forme dell'arco acuto, tre quarti di secolo avanti la sua caratteristica introduzione nell'architettura italiana. Le porte laterali nelle torri sono opera del 1861, quella a sinistra corrisponde all'originale porticina di soccorso, che per le forme e per la strombatura ha servito di modulo alle presenti.

Il grande bassorilievo marmoreo frammentato, innestato nel timpano centrale degli archivolti, fu uno di quelli (1330) posti da Azone Visconti. Questo raffigura nel centro « la Vergine col figlio, seduta in trono, coi santi patroni della città, Gervaso, Ambrogio e Protaso ai lati ». A quest'ultima figura mancante del capo dovevano seguire altre. Il modo pronto, girante nell'atteggiar delle figure, la snellezza loro, i panni sottili, cadenti attestano la mano fiorentina di *Balduccio da Pisa.* Sotto questo, un minor bassorilievo di marmo, figurante due nicchie archeggiate in tondo, e per entro due teste ad alto rilievo, dall'acconciatura del capo e dalle forme principali appartenenti all'epoca romana. Sono quelle di Caio Novellio e Rufo poste dal fratello Quinto, seviro e questore del municipio milanese. Evidentemente furono qui poste a decoro, togliendole dalla demolita porta che si aveva dicontro, a trecento metri di distanza, verso l'interno della città.

Passando sotto gli archi si nota la scanalatura rettangolare entro cui movevasi verticalmente la saracinesca, con che si chiudevano queste porte.

Sebbene dal lato della città, l'organismo sia in tutto il vetusto, gli archi scemi compresi, tra i quali c la porta scendeva la saracinesca, l'aspetto sa alquanto del moderno a causa del ristauro da ultimo recatovi. Le lapidi sulle porte minori, dove altro non fosse, avvertono il viandante. Anche quelle figurate, dell'epoca romana, vi furono poste nel 1861, togliendole dai ruderi dello smantellamento

ARCHI DI PORTA NUOVA.

avvenuto dell'arco doppio di Porta Orientale, ora Venezia. A destra, havvi quella posta da Cajo Vezio a sè, alla famiglia sua, madre e liberti. Dal lato medesimo, ma di fianco al pilastro, piccola lapidina del mercatore Auxillo ancora di traverso; esempio cotesto quanto confusamente si togliessero le pietre dalle vecchie demolizioni, o dalla via sacra interposta, per rifare la nuova porta.

Nel pilastro dicontro altre lapidi dei Geminii, con una testa, ed altra con tre teste, di cui l'una fratturata d'ignota rappresentazione, avvegnachè troppo guasta ne sia l'iscrizione.

ARCO DI PORTA TICINESE.

Questa pure è una delle porte costrutte nella cerchia cittadina del 1171; anch'essa trova la sua rispondenza di linea a quella del recinto romano ch'era più addentro, il Carrobbio (*quadrivium*). Apparteneva però al numero delle porte ad arco unico, chè tre se ne contavano, altrettanto quanto le bifore. Come le altre, era fiancheggiata da torri rimaste imperfette, per le ragioni dette sopra circa quelle degli archi di Porta Nuova. Pare, però, che qui siasi rimasto alle fondamenta o poco più, e che l'innalzamento maggiore sia avvenuto all'epoca del ristauro visconteo. Così, ad ogni modo, l'edificio arrivò al tempo nostro, passaggio incomodo ed angusto in una delle parti della città più frequentate di popolo. Restituito il paese a sè stesso, dopo vario dibattere, fino dal 1858, pel suo atterramento, ne venne decisa la conservazione, e fu uno dei primi provvedimenti cittadini (1861). Del restauro fu dato l'incarico all'architetto *Camillo Boito*, professore nell'Accademia. Si sbarazzarono pertanto le torri dalle case che le avevano incorporate nelle loro mura. Vi si aprirono due passaggi pei pedestri, e per tal guisa, conservando un'antica memoria, si conseguì, se non un ampio passaggio, uno, almanco, abbastanza comodo.

Guardata dal lato della città, la porta centrale pei carri ha forma di imbuto, un arco tondo più vasto precede l'opposto più ristretto, nel mezzo un terzo di forma scema: è in questo punto che cadeva la saracinesca: le torri quadrate sportano da ambo i lati, e i transiti furono aperti a forma d'arco acuto, seguendo le traccie trovate, certo riferibili al XIV secolo.

All'esteriore, che, come di ragione, è l'aspetto principale, si vede ripetuto il medesimo organismo delle porte: se non che l'edificio si eleva di massi granitici fino oltre la serra-

glia dell'arco centrale per continuare più alto di mattoni. Codesta porta maggiore è più accurata delle comuni nella costruzione; i cunei ne sono levigati, ben connessi e coronati da un soprarco.

Più d'una particolarità nell'alto, come le finestre a balestriera, le merlature, di forma guelfa, appartengono al ristauro del 1861.

Vi merita particolare attenzione il grande bassorilievo sull'alto dell'arco esteriore: rappresenta la « Beata Vergine in trono, col pargolo che si volge alla sua destra verso S. Ambrogio inginocchiato che loro presenta il modello della città »: dietro di lui sta ritto « S. Lorenzo », e dall'opposto lato, un altro santo vescovo, « S. Eustorgio » probabilmente, cui tien diedietro « S. Pietro di Verona »: tutta la composizione poi è coronata da un baldacchino a gugliette ed archetti tripartiti. Le figure vi sono agili, ben proporzionate, elegantissime, le teste vive e finamente modellate, i panni che conservano in parte gli antichi colori ond'erano tinteggiati, sono egregiamente gittati. Si aggiunga a tuttociò una perfetta conservazione.

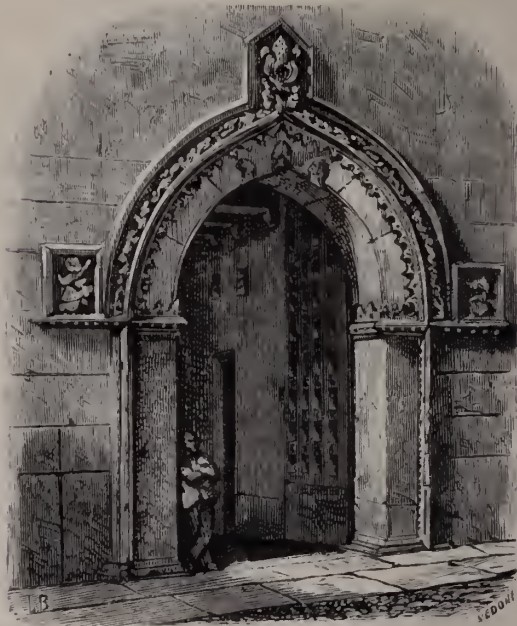
Questo bassorilievo pare fosse, alla fine dello scorso secolo, sull'alto dell'arco maggiore della bifora Porta Romana. Quando venne traslocato ignoriamo. Certo è questa una delle più belle e più genuine opere di *Balduccio da Pisa*, e non è possibile contenderla al suo scalpello, sapendo quanto di lui Azone Visconti siasi valso dal 1330 al 1339 per aggentilire le porte della città, ed avendosi dippiù nel bassorilievo tutto il carattere del tempo e dell'arte fiorentina.

Il ponte che precede l'arco, con parapetti di stile lombardo, venne costrutto nel 1866, con disegno dell'ingegnere *Emilio Bignami*.

PORTA DELL'EX-CONVENTO
DEI SS. COSMO E DAMIANO.

Aggiungiamo alle porte della città anche questa, rimastavi orfana del centro, ed appartenente ad un antico convento di Geromini.

Poco si pone mente tra noi a questa porta, che ha molti punti di connessione con quella della casa Borromeo, e che rivela un'arte di scalpello degna d'altissima considerazione. È per intero di bianco marmo. I pilastri sono assai semplici, senza mancare d'eleganza: la ricchezza scultoria si raccoglie maggiore nell'archivolto, il quale, acuto com'è, tiene alquanto all'apice del-

l'inflessione cuspidale fiorentina. Il suo giro è doppio, e nell'interno s'incornicia entro una frangia d'archetti acuti; più in fuori, da una seconda fascia, in cui tiene il posto principale un devolversi di foglie e di frutti, fino all'apice, dove prende forma d'anconetta per ri-

PORTA DEI SS. COSMO E DAMIANO.

cevere nel suo seno la celebre pigna sforzesca col motto: *Site (Sic?) fata vocant*. Altri due stemmi entro cornici quadrate si collegano all'arco, nei fianchi esterni del suo spiccarsi dall'imposta. Le nostre ricerche non ci hanno condotto a scoprirne le origini. Anti-

che memorie ci indurrebbero a credere questa porta spettare ad una casa privata, donata poi al convento: sarebbe stata quella della famiglia dei Mandelli. Gli stemmi laterali si riscontrano in quelli odierni dei Secco d'Aragona e dei Taverna, e sono maravigliosamente tagliati nel marmo. Ma ancor più meritano cotesto singolare epiteto le tre teste scolpite di profilo nell'alto dell'archivolto. Vi ha nel mezzo quello del primo degli sforzeschi, Francesco, colle sigle laterali, che lo designerebbero anche senza il noto suo tipo; ai lati, quelli di Giulio Cesare (Divus Julius), e di Alessandro il Macedone (Alexander). Queste due ultime teste devono dirsi copie di antiche monete di stupenda bellezza, seppure non sono invenzione ed esecuzione, come si oserebbe fin credere, del celebre veronese *Pisanello*, per la singolare somiglianza che hanno col modellare delle sue celebri medaglie.

REFETTORIO DELLE GRAZIE
E LA CENA DEL VINCI.

La venuta del *Vinci* alla Corte di Lodovico il Moro non può contestarsi essere avvenuta verso il 1485. L'orgogliosa lettera con che si era fatto precedere, e in cui erasi proferto capace, oltre il resto, di *condurre in pittura ciò che si possa fare al paragone di omni altro et sia chi vole*, dovette per tempo suscitare ardente il desiderio in lui di trovar occasione per testificarne col fatto l'impegnata parola. Il lavoro di una pittura murale pel refettorio dei padri Domenicani presso S. Maria delle Grazie non poteva essere da lui accolto che come un argomento di grande con-

forto, perciocchè da lunghi anni doveva consumargli intorno le sue meditazioni, come ne stanno a prova gli studî infiniti cosparsi in ogni angolo d'Europa. Sia, però, come si voglia di ciò, egli pare fuori di dubbio che l'opera fosse eseguita tra il 1494 e il 1497.

Essa occupa intera la parete a nord di quest aula, ed ha una forma rettangolare di metri 9 alla base, metri 4,50 di altezza. Ne è ben nota la raffigurazione: « l'ultima cena di Cristo », in mezzo al consorzio degli amati discepoli, nel momento in cui gl'irrompe dalle labbra quell'amara sentenza dell' *Uno di voi sta per tradirmi*. La disposizione della scena tiene alcun che dell'architettonico, anzi del monumentale. La tavola, una lunga e stretta tavola, sta verso lo spettatore nella sua lunghezza, lasciando sgombro il lato che gli si affaccia. Il Redentore siede in mezzo e di fronte, colle mani aperte e nobilmente abbandonate sulla tavola; sei discepoli gli stanno per lato lungo di essa, in vari atti di sorpresa, di angoscia, di protesta, di minaccia, di meraviglia, d'incredulità, tutto quanto può esprimere un animo da una trafittura dolorosa improvvisamente commosso: in questo tumulto d'affetti, Giuda solo vi fa eccezione. I discepoli si succedono ai suoi fianchi, partendo da lui, nell'ordine seguente: alla sua destra, Giovanni, in atto di profonda desolazione; — Giuda che si rannicchia in sè stesso per cedere al protendersi di Pietro che interroga Giovanni sull'autore del tradimento; — quarto è Andrea, attonito, colle mani aperte; — quinto Giacomo il minore, e sesto Bartolomeo, ambedue i quali, lontani dalla parola del divin Maestro, si movono in atto d'interrogazione. Alla sua sinistra è Tomaso tra lo stupore e l'incredulità dell'annuncio; — gli succede Giacomo il maggiore,

col dito in alto a forma di minaccia; — il terzo, che reca le mani al petto in forma d'assicurazione e di fede, è Filippo; — Matteo, il quarto, volgesi a confermare la parola udita a Taddeo ed a Simone, ultimo, in atto di chi, trasecolando, domanda spiegazioni.

Non v'ha dubbio, dopo ripetuti esami, anche recenti, che la pittura fu condotta all'olio, con qualche altro meno influente ingrediente, sulla muraglia coperta di una particolare imprimitura. È del pari certo che la parete non poteva essere nè più infelice per materiale costruzione, nè più miseramente esposta ad ogni sorta d'ingiurie che valessero a deteriorare la grand'opera Vinciana.

Non saprebbesi riassumere diversamente i danni ripetuti cui andò soggetta, se non dicendo essere dessa nata sotto influsso d'astro maligno, a partire dalla natura ghiribizzosa esperimentatrice del suo autore, che non sapeva e forse non voleva acconciarsi agli ordinari procedimenti, allora brevi e comuni, del pingere in fresco. La collocazione del dipinto, la destinazione del luogo, l'indole del clima, le condizioni dell'atmosfera e del nostro suolo, le frequenti alluvioni accadute in quel tempo fecero il resto; tanto che un testimonio oculare, l'Arluno, poco più di trent'anni dopo (1530), dice, come caso singolare, che la pittura vive *ancora*. Già pel *Vasari*, che la visitò nel 1536, non era più che una macchia abbagliata; il *Lomazzo*, vent'anni dopo ancora, accenna al fatto e ne accusa appunto l'umore dell'artista e lo strano suo metodo di pittura sul muro. I testimoni si succedono ad ogni tratto nel secolo XVII, a deplorare la perdita quasi intera di tant'opera. Il cardinale Federico Borromeo fa prendere copia della parte sua superiore dal *Vespino*, quasi ci volesse salvare un ultimo resto

dal naufragio. E per quanto si voglia credere alla ignoranza supina del secolo e alla dappocaggine dei padri del convento, più che un vandalismo, doveva parere un'empietà, nel momento in cui avvenne l'atto di troncar i piedi del Salvatore e quelli dei due discepoli, Giovanni e Giacomo, per ampliare la porta che conduceva alle cucine, se quel lembo di parete non fosse stato in una condizione ancor peggiore della proclamata rovina comune.

Per quanto sia credibile che tutto il secolo XVII non sia trascorso senza tentativi, qua e là, di ristauro, nessuna ricordanza, però, esiste di alcuna di quelle imprese temerarie che sono l'eccidio estremo d'un'opera d'arte. L'onta ne spetta ai primordi del secolo successivo e ad un *Michelangelo Bellotti*, che, nel 1726, al modo solito dei ciurmatori, vantandosi al possesso d'un segreto con cui richiamare da morte a vita la spenta pittura, ottenne, dopo un esperimento, menzognero certo, la pittura in sua balìa, e chiusosi entro un assito, ve la dipinse da capo a fondo. Quello che era un inganno parve un miracolo: intanto il fantasma tuttor venerando era sparito. Ogni tecnica d'arte, in compenso della presunzione, doveva mancare al *Bellotti*, perchè quarant'anni dopo, nel 1770, la soprapposta pittura si mostrava quella che era infatti, un lurido e cadente imbratto. Si pensò ad un nuovo ristauro, e si assunse a tanto grave cómpito un *Mazza*, pittore, che valeva forse peggio dell'altro, perchè quello almeno aggiungeva dei colori che lasciavan, forse, integro il fondo leonardesco, questi invece procedeva raschiando per assodarvi un'imprimitura propria, su cui apporre le sue mestiche. Anch'egli si chiuse entro un impalcato di legname: ma fortuna volle che il sentimento pubblico se ne commosse,

e che un nuovo priore, improvvisamente, comandasse la distruzione del palco e l'allontanamento del malaugurato artista, salvando almeno dalla vandalica impresa le ultime tre figure a destra dello spettatore.

L'ossequio ed il rispetto pel venerando avanzo venivano crescendo bensì, col volgere del tempo verso il secolo nostro: ma i suoi guai non erano, perciò, giunti a termine. L'irruzione degli eserciti repubblicani di Francia, nel 1796, gli portò un nuovo insulto. Il refettorio delle Grazie fu invaso e mutato in stalla. L'occupazione fu breve, ma quanto bastava per aggiungere ingiuria ad ingiuria. Sgombro il luogo e dato intero al culto dell'arte, auspice il figlio adottivo del primo Bonaparte, e custode l'Accademia, le insidie vengono da ben altro lato. L'antica rovina, congiunta alle due manipolazioni, si presentava al principio del secolo sotto l'aspetto d'una crosta aspra, rotta, anzi un reticolato di croste qua e là, sollevate, accartocciate, sfaldantisi, cosparse d'un numero infinito di piccole macchie biancastre. Non erano queste che il fondo del vecchio intonaco, lasciato a nudo dalla caduta pittura. Si guardava colla desolazione nell'animo, come che si vedesse chiusa ogni via ai rimedi. Si fece, pertanto, innanzi a quel tempo (1819) il ristauratore *Stefano Barezzi*, proferendosi di staccare la pittura dalla parete e di apporla su tavola o su tela, operazione di cui aveva dato già testimonianza di capacità. Si tentennò a lungo sul partito; vinse il *Barezzi*, avendo conseguìto l'intento suo (1820) di poter operare un distacco parziale a modo di saggio. Ma il *Barezzi* doveva discendere pur troppo in linea retta dai *Bellotti* e dai *Mazza*, d'infausta memoria. Elevossi il

visuale assito per nascondere ai profani il mistero, ma in breve, due mesi dopo, chi doveva vigilare l'opera s'avvide che in luogo del distacco egli aveva ricominciato l'opera del 1726. Vedere, sospendere il lavoro, allontanare l'operatore, fu un atto solo. Tuttavia i segni dell'impresa sua restano e resteranno incancellabili, perpetui nella sinistra mano del Cristo, e nel pezzo di tovaglia cogli oggetti sovr'essa che le stanno intorno.

Il *Barezzi* non si tenne per sconfitto; trent'anni dopo, nel 1852, tornò all'assalto. Mutati gli uomini e confortato da alte protezioni, si riprometteva di riprendere l'opera lasciata in tronco. Invece, gli uomini erano cresciuti più difficili, e le influenze rese più riguardose. Chi scrive, essendosi, per officio, trovato nella contingenza, sente il debito di segnalare tra gli oppositori più caldi ed autorevoli, il defunto conservatore della Pinacoteca di Brera, *Giuseppe Molteni*. A conforto del vecchio ristauratore, che instava per rinverginare il Cenacolo, fu concesso soltanto di metter mano all'assicurazione delle croste sollevate e minaccianti di cadere, con una sua colla particolare, di cui si faceva un segreto.

D'allora in poi nessun'opera al dipinto. Si rimosse una stalla vicina, si studiò di isolare la parete, di intercettare l'umidore assorbito dal suolo per effetto capillare, ma nulla che possa compromettere la condizione del dipinto, qualunque sia lo stato in cui si trovi.

Tutto questo ci siamo trovati in obbligo di dire pubblicamente, perchè si sappia a traverso di quali fasi sia passata la conservazione della grande opera Vinciana, specialmente nell'ultimo mezzo secolo, e perchè valga a edificazione di coloro che fossero per

avventura mossi a rinnovare i tentativi passati: del che la minaccia non mancò ancora qualche anno fa.

Del resto, avanzo od ombra che sia, e qualsivoglia ne possa essere ancor la durata, quello che oggi vediamo della grande pittura è ancora tanto e tanto vale, nella fredda e vaporosa penombra ond'è avvolto, da suscitarci nell'animo commosso una maravigliosa illusione; illusione alla quale non vorremmo attentato a niun patto, mentre è impossibile non paventare di vederla compromessa da ogni profano contatto, da ogni spostamento che la mandi in bando dal luogo amico, che ha assistito alla sua apparizione divina, e che geloso la custodisce da oltre quattro secoli.

All'opposta parete del refettorio, sta una pittura murale non meno vasta del Cenacolo, segnata: 1495 IO. DONATUS. MONTORFANV: (*Montorfano*). Rappresenta la rituale scena della Crocefissione di Cristo, con fondo d'architettura. Le figure sono grandi quanto il naturale, con cavalli e cavalieri, e le si contano in buon numero. Il lavoro vedesi condotto a buon fresco e conservatissimo; la qual cosa contrasta non che colla pittura del *Vinci*, così degradata, e con alcuni vani della pittura istessa, ai due suoi lati estremi, in cui travedonsi ancora figurati, a sinistra, i ritratti in ginocchio del duca Lodovico e del figlio Francesco; a destra, quelli della moglie, duchessa Beatrice, col piccolo secondogenito, Massimiliano. Queste immagini, che le memorie ripetono dipinte di mano dello stesso *Leonardo*, e ben si può credere loro, sono sparite quasi interamente, e ancor più della pittura dicontro. Ed è facile esito siffatto, condotte, come sembrano, col medesimo costume del dipingere ad olio sul muro, così giustamente deplorato dal Lomazzo. Un'altra singolarità della pittura, e questa propria del *Montorfano*, è

quella degli elmi, delle celate, delle armi e di altre parti de' vestimenti, in cui sono complicati oggetti e materie metalliche fatte di stucco rilevato o dorato.

Da alcune prove fatte nel 1856 e 57 per ottenere lo scoprimento delle pareti dell'aula dello strato di calce onde si trovavano coperte, apparvero superiormente al Cenacolo alcuni stemmi sforzeschi in mezzo a cespi di fiori e di frutta di fattura bellissima e del tempo di essa pittura. Del pari altri brani delle pareti messe a nudo, benchè assai guaste, mostransi ottimamente dipinte e decorate di forme ornamentali, con busti di figure in certi fondi del fregio, che accennano alla mano dello stesso *Montorfano*.

La pittura della « Crocefissione » venne testè ripulita egregiamente per cura dell'abate *Luigi Malvezzi*.

PORTA ROMANA.

Arco marmoreo ormai cadente per vetustà, ma non di spregevole disegno; storico, sopratutto, perchè elevato nell'occasione del passaggio per Milano, nel 1598, di Margherita d'Austria, diretta a Madrid, sposa destinata a Filippo III. Ciò spiega le valve aperte contenenti le margherite nel loro seno, sopra le porte minori; le colombe e i gigli nelle piccole inquadrature degl'intercolonnii e dell'attico: concetti adulatorii del tempo. — L'architetto ne fu *Martino Bassi:* l'aspetto è greve a bugnato, ha, più che altro, carattere d'appendice di fortilizio. Già a tre porte, come gli archi romani, non ne ha ora di praticabile che una sola.

COLONNA DI PORTA VENEZIA.

Come la via o corso, a cui questa colonna sta a capo, portò i nomi di Porta Argentea, Arienza, Renza, Orientale e, per ultimo (1860), di Porta Venezia, così essa ne ebbe altrettanti. Essa regge sul suo vertice un leone accosciato, onde il titolo di Leone di Porta Venezia. Lo si vuole segno d'una vittoria ottenuta sui Veneziani. Egli è piuttosto a tenere siccome l'insegna di questa parte della città quand'essa si ripartiva per porte. Diffatti, il leon nero in campo bianco appariva sul suo stendardo.

Essa ebbe tre o quattro restauri: prima, nel 1549, in cui sorgeva sopra un masso cubico di materia laterizia; fu restaurata allora da un Catellano Cotta: poi, ad un podestà deve la sua forma presente, Antonio Pirovano, nel 1616: finalmente, da un conte Carlo Francesco Serbelloni, nel 1628, che l'accomodò a sue spese.

La colonna è conformata a lievi bozze: il leone, sull'alto, non è antico; sembra, anzi, un rinnovamento dell'epoca ultima: a' piedi sono gli stemmi dei Serbelloni, e, più al basso, le lapidi onde s'hanno le notizie accennate. — Materia della colonna è la selce comune.

COLONNA DEL VERZIERE.

Questa colonna è uno dei non pochi monumenti religiosi promossi dall'arcivescovo Carlo Borromeo all'incrociamento delle maggiori vie della città. Le più antiche risalivano al 1576: di tutte, due sole ne

avanzano, e considerate in sè stesse non possono aversi per sprovviste di merito d'arte.

La presente appellavasi di S. Martiniano, ed ebbe le sue fondamenta nel 1581. Ma all'informe colonna, posta dapprima, se ne volle sostituita, nel 1605, una ben migliore per dimensione e forma artistica, ed è quella che vediamo. Pare soltanto che l'elevazione sia stata protratta assai in lungo poichè non fu consacrata che nel 1673; nella quale occasione vi si aggiunse un alto zoccolo d'uno stile discordante dalla parte superiore.

Se non che, nel 1858, minacciando la sua solidità, si prese la risoluzione di rifarne le fondamenta; la quale cosa fu compita nel 1859, abbassando prima al suolo tutto il monumento. Ricostituito in breve, com'era precedentemente, e ai 7 del gennajo 1860, deliberatosi nei Consigli del Comune di porre una memoria ai caduti delle cinque giornate e delle patrie battaglie per l'indipendenza del paese, qui, dove ebbero principio la lotta e le vittorie, si vollero incisi in bronzo i nomi dei caduti. Essi figurano, infatti, sulle lapidi collocatevi appunto dentro l'anno medesimo nel numero di undici, le quali portano segnati trecentocinquanta quattro nomi.

La colonna è una ben semplice massa di granito perfettamente levigato: sovrasta al suo capitello corinzio una sezione cubiforme di trabeazione architravata. Il senso d'arte onde s'informano il capitello, la colonna ed il sottoposto piedestallo dà l'idea che possa essere stata disegnata dal *Tibaldi* ed eseguita più tardi, prima, da *Francesco Maria Ricchini*, e terminata poi dal figlio *Gian Domenico*, cui si deve, al certo, la barocca mensa d'altare che le vale da zoccolo. La statua sull'alto è condotta con bastevole maestria: si attribuisce ad uno dei fratelli *Vismara*; noi crediamo il *Gaspare*, che lavorò nella fronte di S. Paolo. Essa rappresenta un « Redentore che regge la croce ».

COLONNA DI S. EUFEMIA.

Questa colonna isolata, sulla via che conduce al santuario della Vergine presso S. Celso, invece di chiamarla col nome accennato, che è oggi il comune, dovremmo dirla di S. Salvatore; essa ricorda l'antico fondatore della chiesa vicina. Ne furono poste le fondamenta, come fu delle altre, per ordinazione del primo Borromeo, intorno all'anno 1581. Ma la costruzione e l'elevazione forse sono posteriori d'un vent'anni. Quanto alle dimensioni e al merito d'arte è inferiore a quella di Porta Vittoria, sebbene il concetto monumentale ne sia il medesimo.

Qui, come alla colonna citata, è basamento una forma quadrangolata regolare con mensole a figura di termini. La base ed i capitelli hanno simetrie corinzie. Al capitello fa corona un pezzo cubico di trabeazione, su cui adergesi la statua di S. Elena, che stringe una corona di ferro: è un'affagottata figura scolpita in marmo da *Giovanni Pietro Lasagna*, eseguita, vuolsi, secondo il disegno del *Crespi-Cerano*. Il basamento tiene al piede un alto zoccolo di pietra che, al tempo dell'erezione, serviva da mensa d'altare. Oggi, quest'appendice, come le altre parti connesse, sono lasciate in abbandono.

ATRIO DI PORTA TICINESE.

Come molti altri ingressi della città, dopo la precinzione bastionata di Ferrante Gonzaga (1550), questo, rivolto al Ticino, era, sul principiare del secolo nostro, quale il Manzoni descrive la Porta Nuova oltrepassata da Renzo, una lurida tettoia,

sostenuta da due pilastri, cui s'imperniavano due fradici battenti. La vittoria del primo Napoleone nei piani d'Alessandria, al 15 giugno 1800, per cui gli si sgombrò d'innanzi, in poche ore, la metà dell'alta Italia, diede argomento ai suoi ammiratori di intitolare la via e la porta dal nome di Marengo; e, meglio ancora, ad un numero di cittadini di associarsi per elevarvi ad ingresso una costruzione d'arte. I cittadini che vi posero il loro concorso pecuniario erano novantaquattro; unanimi, diedero l'incarico del concetto, dobbiamo credere verso il 1802, all'architetto marchese *Luigi Cagnola*. Un non piccolo indugio postovi nel condurlo, poichè lo si volle per intero del granito paesano, fece che giungesse, bensì, a perfezione la costruzione, ma soltanto ai momenti nefasti del 1814, sicchè non fosse aperta al pubblico che l'anno dopo. Ciò concesse tempo per togliervi l'iscrizione originale di bronzo che correva sui lati maggiori del fregio, la quale indicava la dedicazione al Napoleone regnante e l'origine della costruzione, ad essa succedendo la mendace scritta, che lo consacrava all'infausta pace liberatrice nel 1815.

È un doppio tetrastilo, a fronti opposte eguali, sostenute da pilastri negli angoli. L'ordine è l'jonico vitruviano, ma eletto per proporzioni e per rigido profilare: le colonne del granito grigio sono composte di pezzi cilindrici: le basi attiche mancano del plinto. Sui lati minori, l'edicola si conforma ad arco. L'aspetto ne è semplice, grandioso e solido; e dimostra nell'architetto, *Marchese Cagnola*, un senso retto del buon tempo dell'arte romana.

Esso non serve che al passaggio dei pedoni. Più verso la città hannovi due piccoli edifici a costruzione di pietre bozzate pei servigi di finanza e di ordine pubblico.

PORTA NUOVA.

Fu decretata nel 1810, e venne condotta a compimento nel 1813, con disegno e sotto la direzione dell'abate *Giuseppe Zanoja*. Dessa consiste di un nobile arco nel mezzo e di due minori casini a forma di ali pei servigi pubblici. Coteste ali, che si projettano verso l'interno della città, vestono forma semplicissima, un dorico primitivo, colonne e pilastri senza basi e senza triglifi nel fregio, colla cornice sormontata da un semplice attico, e a forme il resto di bozze appena delineate. Tre, in origine, dovevano essere i passaggi. Soppressi i minori, null'altro, nel fatto, che semplici porticine, rimase aperto il solo centrale, nell'aspetto d'arco romano, come quello di Tito, con ricco e minutamente intagliato architrave e frontone d'ordine corinzio, come lo sono le due colonne che lo reggono ai lati, ergentisi da alti piedestalli. La sua altezza dal suolo alla sommità del fastigio misura metri 19, e le sue diverse proporzioni si possono facilmente desumere dal sapere che furono modulate secondo i precetti Vitruviani. In quest'arco l'interno e l'esterno si corrispondono esattamente. La statuaria non vi porta che alcune figure nei pennacchi tra l'arco e l'architrave; all'esterno sono dello scultore *Luigi Acquisti*, all'interno di *Camillo Pacetti*.

Opera gentile nel complesso, e, più che gentile, minuta nell'intaglio delle membrature, non manca però di serietà e castigatezza. Devesi lamentare l'avervi impiegato un infelice materiale di costruzione, l'arenaria di Viganò.

ARCO DEL SEMPIONE

DETTO DELLA PACE.

Conviene risalire col pensiero al 1806 per trovare l'origine e le ragioni artistiche di quest'arco di trionfo, in cui s'accoppiano le idee dei Cesari e le forme degli archi di Tito e di Costantino.

Esso ebbe per concetto primo un apparato temporaneo, posto dal Comune di Milano alla Porta Orientale nel gennaio 1806 per festeggiare l'arrivo del figlio adottivo di Napoleone I colla sposa Amalia di Baviera. L'invenzione era dell'architetto *Luigi Cagnola*. Parve ammirabile tanto che un mese dopo il Consiglio del Comune ne decretava l'erezione stabile, di marmo, a capo della via diretta al Sempione, che colla più breve linea doveva congiungere la Francia all'Italia. La prima pietra fu posta il 14 ottobre 1807; l'arco prese il nome dal Sempione, e in esso dovevano vedersi celebrate le gesta del primo Napoleone. Gli avvenimenti politici del 1814 lo colsero a mezzo del lavoro. Rimasto in tronco per alcuni anni, si mise innanzi la proposta, per la spesa onde condurlo a termine, di valersi dei crediti delle provincie verso lo Stato, dipendenti dalle somministrazioni militari, dedicando l'opera a Francesco I d'Austria, *Paci adsertori*. Ciò avveniva nel 1822: fu allora che perdette il nome del Sempione per prendere quello della Pace.

Ricominciata così l'opera nel 1826, tolte tutte le reminiscenze Napoleoniche, sostituite le memorie delle sconfitte sue, fu continuata, senza interruzione, fino al 1837, in cui fu scoperta per essere inaugurata, nell'anno successivo, da Ferdinando I. Due più pom-

pose iscrizioni, che veritiere, celebravano la felicità della Lombardia ritornata allo scettro austriaco, sostituita a due altre meno false e adulatrici. Ma altra sostituzione esse subirono ancora nel 1859, e sono quelle che ora vi si leggono in italiano; allo esterno:

ENTRANDO COLL'ARMI GLORIOSE
NAPOLEONE III E VITTORIO EMANUELE LIBERATORI
MILANO ESULTANTE CANCELLÒ DA QUESTI MARMI
LE IMPRONTE SERVILI
E VI SCRISSE L'INDIPENDENZA D'ITALIA
MDCCCLIX.

e all'interno, verso la città:

ALLE SPERANZE DEL REGNO ITALICO
AUSPICE NAPOLEONE I
I MILANESI DEDICARONO L'ANNO MDCCCVII
FRANCATI DA SERVITÙ
FELICEMENTE RESTITUIRONO
L'ANNO MDCCCLIX.

Se non che pur troppo, non le parole, ma le impronte servili restarono, e non scomparvero come invece erano scomparsi gli antichi marmi, fra cui stavano i *trionfi di Cesare*, lungo bassorilievo di *Thorwaldsen*, ora alla villa Carlotta, già Sommariva, sul lago di Como.

Il costo di questo monumento marmoreo, la cui materia venne quasi per intero dalle cave della Crevola, fu di circa quattro milioni di lire italiane; uno di essi era stato già sborsato dalla città al momento in cui rimase interrotto.

Resta impressa nei contemporanei la memoria della viva e insignificante controversia suscitata dal prospetto di collocazione della simbolica figura della Pace. Vinse il partito di rivolgerne la faccia alla città, malgrado gli archeologi, che adducevano gli antichi esempi.

Il monumento consiste d'un triplice arco, a modo degli archi romani del secondo e terzo secolo: ha le due fronti eguali: otto colonne per lato e appajate di profilo, sicchè la posteriore s'incassa per metà nel corpo del monumento; sostengono una ricca trabeazione sormontata da un alto attico: fra gli intercolonnii diversi, de' quali il maggiore tiene il centro, s'aprono le porte corrispondenti alla vastità di essi. Lo stile, come di ragione, è il corinzio; le colonne scanalate sorgenti da alti piedestalli.

La grandiosa semplicità del monumento è sopraffatta dalle opere della statuaria e della decorazione minuta in cui si frastagliano le membrature e le vôlte degli archi. Una coorte di putti che sostengono un festone si schiera nel fregio dell'architrave: una vittoria portante un'insegna guerriera coi trofei d'armi sta in ciascun pennacchio dell'arco maggiore: otto figure allegoriche s'innestano nei piedestalli delle colonne: quattro grandi bassorilievi storiati stanno sulle porte minori; altri otto più piccoli corrono a modo di fascia sopra e sotto dei predetti: altri quattro grandi bassorilievi decorano i fianchi interni del maggior arco e i fianchi esterni del monumento: quattro grandi colossi, raffiguranti i principali fiumi di Lombardia, s'acconciano sdrajati sugli intercolonnii minori, in risalto sull'attico; tutto questo poi, bassorilievi e colossi, di marmo: di bronzo, all'incontro, l'intero sopraornato composto di figure equestri; le quattro vittorie agli angoli, la figura allegorica della Pace nel centro entro un carro trionfale tratto da sei cavalli. Tutte le figure, così le allegoriche come le storiche, vestono il classico paludamento romano, in analogia collo stile architettonico del monumento; armi, attrezzi, utensili vanno del pari: l'abdicazione dalle apparenze della vita contemporanea vi è completa.

Le misure principali del monumento sono le seguenti: la larghezza alla base metri 24; l'altezza dal terreno al piano del sopraornato metri 25; la larghezza dell'arco maggiore metri 7; l'altezza dal suolo alla serraglia metri 14,50; l'altezza del fusto delle colonne metri 10,50, le medesime colla base ed il capitello, metri 13; l'altezza della trabeazione metri 3; l'altezza della figura della Pace sulla sestiga del piano dell'arco met. 6.

Or, ecco pure i principali pezzi scultorii figurati, connessi all'arco, in cui appariscono i nomi degli artefici scultori più estimati nella città nostra al tempo della sua costruzione.

Dal lato verso la città: bassorilievi sulle porte minori: a sinistra, « l'ingresso di Francesco I d'Austria e della consorte in Milano », di *Benedetto Cacciatori*; a destra, « la fondazione del regno Lombardo-Veneto », di *Pompeo Marchesi*; i colossi, sull'intercolonnio sinistro, « il Po », di *Benedetto Cacciatori*; del medesimo « il Ticino », sopra quello a destra.

Sotto l'arcata maggiore del passaggio all'esterno: a sinistra, « l'abboccamento dei sovrani alleati », di *Gaetano Monti*, di Ravenna; a destra, « il Congresso di Praga », di *Luigi Acquisti*.

Dal lato verso l'esterno della città, pei bassorilievi sulle porte minori: a sinistra, « il Congresso di Vienna », *Gio. Battista Perabò*, a destra, « la pace di Parigi », di *Gaetano Monti*; i colossi, sull'intercolonnio sinistro, « l'Adige », di *Pompeo Marchesi*; del medesimo, a riscontro, « il Tagliamento ».

Ai fianchi esterni dell'arco: dal lato di mezzogiorno, « la battaglia di Lipsia », di *Pompeo Marchesi*; al fianco opposto, « la battaglia di Arcis-sur-Aube », di *Francesco Somaini*

Pei diversi minori bassorilievi alla cornice d'imposta e sotto la trabeazione, al pari che per le diverse serraglie alle porte, si annoverano ad autori i nomi di *Camillo Pacetti; Gaetano* e *Claudio Monti*, *Pompeo* e *Luigi Marchesi*, *Luigi Acquisti*, *Antonio Labus*, *Antonio Pasquali*, *Gio. Battista Comolli*, ecc.

Volgendoci al sopraornato dell'arco la sestiga colla personificazione della Pace venne modellata da *Abbondio Sangiorgio* e gittata in bronzo dalla fonderia dei fratelli *Manfredini*: dalla fonderia medesima uscirono pure le figure delle vittorie equestri, modellate da *Giovanni Putti*. — *Domenico Moglia* diresse tutta l'ornamentazione architettonica.

La è codesta, al certo, una delle maggiori costruzioni della città al tempo nostro.

PORTA COMACINA

ORA GARIBALDI.

Fu costrutta coi donativi dei negozianti della città, nell'anno 1826, a memoria di Francesco I d'Austria, sceso a Milano nel precedente anno. Il disegno è dell'architetto *Giacomo Moraglia*. Come per l'arco della Pace, nel 1859 si credette opera nazionale mutarvi le originali iscrizioni e sottoporre ai colossi, raffiguranti i fiumi lombardi, i nomi delle nuove battaglie, nelle terre comensi, condotte dal generale, cui si volle dedicata, ben anche, la porta, non che la via che ad essa conduce.

Questa forma d'ingresso non è che una delle tante imitazioni degli archi romani minori. Un'arcata nel mezzo pel passaggio dei carri: due piccole ai lati pei viandanti. Due colonne scanalate d'ordine dorico sostengono l'architrave, il quale gira intorno al monumento, e risalta su di quelle

per dar ragione all'attico centrale di rialzarsi, per meglio ricevere le iscrizioni. Le due faccie sono eguali; e per ciascuna, ai lati, stanno assise in alto le statue dei fiumi. L'architrave è ornato di patere: tutto il restante corpo del monumento va segnato a bozze. La pietra di Viggiù ha fornito la materia degli ornati e delle modanature; il macigno di Trezzo quella del rivestimento.

BARRIERA DI PORTA VENEZIA.

Dopo lunghi desiderii, aperto nel 1826 un concorso architettonico per la costruzione di quest'ingresso della città, che era uno dei principali, la scelta cadde sul disegno proposto dall'ingegnere *Rodolfo Vantini*, da Brescia. La sua forma divisa e sgombra nel mezzo lo fece denominare *barriera*. Vi si pose mano senza dilazione, di guisa che nel 1828 il lavoro avevasi terminato. Se non che la forma cubica dei due edifici tornò sgradita tanto alla popolazione, a motivo specialmente della mancanza d'elevazione rispetto alla base, che nell'anno successivo, 1829, al primo dado se ne aggiunse un secondo più piccolo, a modo di torre o di vedetta sul centro. Le decorazioni di statue e di bassirilievi sopravvennero soltanto nel 1833. La spesa fu sostenuta col denaro del Comune; e dove altro non fosse, ci rimase egregio esempio dell'arte fabbrile dello scalpellino lombardo.

La combinazione dell'architetto *Vantini* non manca di certo ingegno. Da tre lati la forma cubica si apre a portico: verso la città è al piano della via; verso il lato di passaggio e verso la campagna, parti riservate al servizio daziario e di sorveglianza, il portico è rialzato dal suolo di alcuni gradini. Le agevolezze di servigio non sono quelle che mancano. Come decoro architettonico l'aspetto di questi tre lati è quello consueto d'un tempio in *ante*, secondo le simetrie di quel dorico romano o scolastico che faceva le delizie dei nostri buoni padri. Verso il lato che si collega al baluardo, l'ordine medesimo si continua, ma a forma di pilastrata piena. Una larga trabeazione corona il corpo cubico; nelle metope del quale

vigorosamente rialzati si alternano elmi e corone d'alloro.

Non vi ha scarsità di scolture: vi si contano otto statue ed otto bassorilievi di marmo carrarese.

Le statue nelle nicchie del piano inferiore delle due faccie, verso la città e la campagna, sono le seguenti: verso l'interno, « l'Eternità », di *Gaetano Monti*; « la Concordia », di *Pompeo Marchesi*; « la Giustizia », del medesimo *Marchesi*; « la Fedeltà », del *Monti*; verso l'esterno: « Cerere », di *Demetrio Gandolfi*; « Minerva », di *Benedetto Cacciatori*; « Mercurio », del *Cacciatori*; « Vulcano », del *Gandolfi*.

Gli otto bassorilievi sull'alto degli interpilastri ai lati fiancheggianti i nominati, sono i seguenti, cominciando dal lato esterno orientale: « Fondazione di Milano », di *Luigi Marchesi*; « difesa degl'Insubri contro l'invasione romana », di *Stefano Girola*: — all'inverso, verso il passaggio: « ritorno de' Milanesi in città per opera della Lega Lombarda », di *Francesco Somajni*; « l'ingresso nella città di Massimiano Erculeo », di *Abbondio Sangiorgio*; — di contro: « Giovanni Galeazzo che assume il titolo di primo duca », del *Somajni*; « Francesco Sforza che mette le fondamenta dell'Ospedal Maggiore », del *Sangiorgio* suddetto; — nell'ultimo lato d'occidente: « ingresso di Francesco I in Milano nel 1815 », del *Girola* nominato; « l'arciduca Ferdinando a Brera », di *Luigi Marchesi*.

Lo spazio, tra le due edicole turrite, si chiude col sussidio di poderoso cancello di ferro.

MONUMENTO

AL CARDINALE FEDERICO BORROMEO.

Questo monumento ebbe iniziativa, nel 1861, da un'accolta di cittadini costituitisi come primi soscrittori alla spesa. Raggiunta la somma presumibile per aversene d'una statua oltre il naturale, ne fu data la commissione allo scultore *Costantino Corti*. E l'opera riuscì degna di quell'egregio porporato, che dotò la città nostra della istituzione, intorno a cui ebbimo ad intrattenere non brevemente il lettore.

L'opera dello statuario, compita nel 1864, indusse i soscrittori a farne dono alla città; la quale provvide la statua di piedestallo, e la inaugurò davanti all'antico ingresso della sua Biblioteca, ai 16 luglio 1865.

MONUMENTO
AL CONTE DI CAVOUR.

Fino dagli ultimi mesi del 1860, il Consiglio del Comune aveva vôlto il pensiero all'erezione di un monumento a memoria del meraviglioso movimento delle annessioni italiane, con che veniva reintegrandosi il paese nostro. La luttuosa notizia del 6 giugno 1861 rovesciò il primo progetto per la sostituzione d'un altro monumento a memoria del grande statista italiano. Lo stesso Consiglio del Comune lo deliberava il giorno 11, cinque giorni dopo la di lui morte.

Le trattative intime furono non brevi. Dei dieci bozzi presentati ad una gara privata, due ne emersero per merito, pressochè pari, tanto che si pensò d'associare gli artisti *Antonio Tantardini* ed *Edoardo Tabacchi*. Eglino si trovarono, per siffatto modo, congiunti nell'onorare il grand'uomo: ma di qui le differenze che intercedono tra le due figure, e che l'esame del monumento metterà maggiormente in evidenza, nonostante lo studio postovi intorno per contemperare i due concetti.

Ciò accadeva sullo scorcio del medesimo anno 1861. Qualche difficoltà ebbesi pei getti, poichè si volevano le statue di bronzo; si finì a darne il carico ad artefice egregio, *Clemente Papi*, di Firenze. Ma quando tutto fu pronto per elevare i massi, sorse la discussione sull'opportunità del luogo. Questa, come l'altra che vedremo, fu vinta per rispetto della prima deliberazione, e il monumento ebbe solenne inaugurazione il 5 giugno 1865, giorno della festa dello Statuto e anniversario della vigilia della morte di Cavour.

Il monumento consiste di due statue di bronzo accomodate sopra un piedestallo di granito rosso. Questo a forma di dado è alquanto piramidale: diversi scamilli a zoccoli lo compiono nella parte inferiore. Superiormente, tiene il simulacro dello statista nelle sue vesti della vita comune, colle braccia alquanto aperte, tenendo nella destra il decreto delle annessioni, e in atto di proclamare quel meraviglioso fatto. Questa fu l'opera del *Tabacchi*. Quella del *Tantardini* è la donna seminuda, nobilmente posata, del resto, fama o storia che sia, la quale s'arresta all'ultimo tratto con che ha inciso il nome del raffigurato nella faccia del piedestallo. È una statua che non ha bisogno di parole per chiamarvi l'attenzione dell'artista, benchè il senso sia colpito dallo screzio di carattere delle due personificazioni.

MONUMENTO
A CESARE BECCARIA.

Anche questo monumento, al pari della statua onoraria al cardinale Federico Borromeo, ebbe a promotore il concorso di privati soscrittori, sebbene con intenti diversi: qui trattavasi di patrocinare e diffondere una grande idea umanitaria, l'abolizione della pena di morte. È difficile dire se meglio ne guadagnasse l'arte o il generoso concetto; certamente ne venne decoro al luogo dove ebbe ad essere opportunamente innalzata, e presso cui stavano le antiche carceri di giustizia in tempi infelicissimi.

Il monumento non ha bisogno di descrizione nella sua semplicità. Il celebre economista è in atto pensoso colla penna fra le dita della destra mano, mentre, dietro di sè, nell'altra tiene i fogli de' suoi scritti. La statua è di marmo. Due bassorilievi di bronzo allusivi al soggetto stanno in due degli specchi del piedestallo: gli altri ricevono due iscrizioni.

L'opera uscì dalle mani d'un giovane scultore, *Giuseppe Grandi*; e fu inaugurata il 19 marzo 1871.

MONUMENTO
A LEONARDO DA VINCI.

L'origine di questo monumento risale agli ultimi anni del Governo austriaco. Si volle contrassegnata la venuta in Milano nel 1858 dal capo dello Stato con alcune disposizioni che tornassero ad utile dell'arte e degli artisti; per la scultura si accettò l'idea d'un monumento al *Vinci*, e si aperse un concorso, nel quale, fra diversi progetti, l'onore della scelta cadde sopra uno dei tre presentati dallo scultore *Pietro Magni*. Ne era non ben determinato il luogo; più discutibili che fisse, le preferenze volgevansi alla piazza di S. Fedele. Accertato, invece, si aveva l'assegno di ventimila fiorini d'Austria — cinquantaduemila lire italiane.

Il Governo nazionale, raccogliendo l'eredità degli impegni di quello caduto, non poteva respingerne l'effettuazione. Se ne prese cura *Massimo d'Azeglio* nel febbrajo 1860, e come all'opera venivano date dimensioni più significanti, si riconobbe necessario un accrescimento dell'assegnamento per le spese.

A questo fine, il Consiglio del Comune, nel dicembre del 1861, faceva facoltà d'aggiungere la somma di lire ventimila all'assegno governativo.

Le trattative si protrassero ben sette anni. Infrattanto, anche la rappresentanza della Provincia vi recò un contributo di lire cinquemila.

Espositori imparziali dei fatti, è impossibile tacere che fu argomento di vivi dispareri il luogo di collocazione: il *Vinci* tra un teatro di musica e un palazzo comunale parve un'anomalia. Vinse tuttavia il partito

che lo manteneva dove sorge, ed oggi, se altro non fosse, il monumento starà degno decoro della grande piazza, e avrà adempito ad un lungo voto cittadino.

Il monumento consiste di un basamento a forma di un masso quadrangolare ad angoli mozzi, sicchè ne risulta un ottagono dai lati ineguali. La materia del basamento è il granito rosso di Baveno, e si allarga al basso, mediante zoccoli o scamilli diversi, dove gli si accostano quattro minori piedestalli. Questa la linea architettonica. La parte dello scalpello

LEONARDO DA VINCI.

artistico abbraccia quattro bassorilievi negli specchi maggiori del basamento e cinque statue, tutti di marmo di Carrara. I bassorilievi in giro raffigurano *Leonardo*, pittore, intento all'opera dell'Ultima Cena nel refettorio delle Grazie: — *Leonardo*, scultore, intorno al colosso equestre che doveva ricordare il primo degli Sforza: — *Leonardo*, architetto, che attende a fortificare le castella delle Romagne pel duca Valentino: — *Leonardo*, idraulico, che dirige i lavori della condotta delle acque nelle pianure della Lombardia. Questi bassorilievi sono alti metri 1,95, larghi metri 1,15.

Delle cinque statue, nelle quattro minori vennero dal *Magni* improntate le immagini de' suoi principali

scolari, *Giovanni Antonio Boltraffio*, *Andrea Salaino*, *Marco d'Oggiono* e *Cesare da Sesto*; la loro altezza è di metri 2,60, vinta dalla statua maggiore, quella del protagonista, alta metri 4,40, sicchè ne viene alla mole un'altezza complessiva di metri 11,48.

La sintesi del monumento potrebbe risolversi nell'incarnazione delle due grandi idee fondamentali dell'arte, il concetto e l'opera: nel simulacro di *Leonardo* è riassunta la prima; quella dello ispirarsi nel maestro e del lavoro della mano trovasi compartita nelle minori figure degli scolari.

LA FONTANA
DELLA PIAZZA D'EGUAL NOME.

Qui, anticamente era il mercato delle erbe, e portava il nome di Verziere: trasferito questo presso S. Stefano, sul cadere dal passato secolo, si accomodò la piazza al modo presente, e vi fu innalzata la fontana che si vede nel mezzo. L'autore del disegno fu il più volte nominato *Piermarini*. Essa si compone principalmente di due vasche del comune nostro granito rosso di Baveno: le due sirene ai lati di bianco marmo carrarese, che tengono un delfino che gitta acqua dalle nari, sono opere di *Giuseppe Franchi*, da Carrara, il primo professore di scultura dell'Accademia di Milano; le quali, poi, mentre non sono immeritevoli di considerazione per merito d'arte, danno il segno del risveglio della nuova statuaria in Milano.

EDIFICI DIVERSI

I GIARDINI PUBBLICI.

Cotesto ameno luogo di ritrovo e di passatempo pel cittadino è sorto bensì nell'ultimo secolo, ma in momenti diversi. Due parti, pertanto, lo compongono: una antica, l'altra moderna. La zona antica è quella che si distende dal largo del palazzo Elvetico alle falde del baluardo; l'altra è quella alla sinistra o a ponente della prima, oltre la via Palestro.

La prima ebbe origine nel 1782 e fu condotta a termine pochi anni dopo. Al Governo il merito del fatto, prendendo questo spazio dove si accostavano due case religiose, quella di S. Dionigi e quella di S. Maria Addolorata, detta delle Carcanine, dal suo fondatore, quel Gio. Pietro Carcano, che dotò lautamente il maggior Ospedale. Sbarazzarsi del convento maschile; ridurre il secondo alla consistenza del solo cortile maggiore, inchiudervi l'orto del palazzo Elvetico, ecco quanto fece l'architetto più egregio di que' tempi in Milano, *Giuseppe Piermarini,* per dar ordine al nuovo giardino, che ora è quella parte vecchia che vediamo ancora, verso la città, ombreggiata dal boschetto dei tigli, caro al nostro Parini, e oltre, verso il baluardo, disposta a viali e a tappeti erbosi. Pochi anni dopo (1787), si cingeva questa seconda parte di cancelli e si allogava nel centro del boschetto un obelisco di granito, già posto a croce stazionale nel crocicchio

del Bottonuto. Intanto, venuto il luogo in possesso del Comune, per lui si pose mano dall'architetto medesimo a ridurre l'avanzo di cortile del monastero delle Carcanine a luogo di pubblico convegno aperto a cielo nel mezzo.

Dopo vicende varie, tolto al Comune, venne riordinato e ridotto a forma di grande sala da ballo dal primo regno Italico, nell'occasione (1805) dell'incoronazione del capo stipite dei Napoleonidi; e così rimase centro di feste popolari fino al 1814. Lasciato in abbandono dal Governo straniero, se lo ebbe a luogo di deposito pei marmi lo scultore *Pompeo Marchesi*: fu durante il suo possesso che all'abbandono successero le rovine dell'incendio onde fu devastato, nel 1840.

La parte moderna del giardino, prima d'essere quale si vede, era, ancora nel 1846, una proprietà privata annessa all'ampio palazzo, passato, negli ultimi tre secoli, in possesso di diverse nobili famiglie milanesi, e da ultimo in quella dei Dugnani. Fu dall'erede di questa che l'acquistò il Comune. Ma durò nelle condizioni di ortaglia, ricinta di siepi e di malconcie casipole fino al 1856; in cui, alla fine, vennesi d'accordo nel pensiero lungamente nudrito, di ridurre lo spazio a pubblico giardino; nè vi si indugiò punto, dandovisi opera col progetto dell'ingegnere *Giuseppe Balzaretti*.

Così uno de' più geniali luoghi di ritrovo pubblico ebbe tra noi il suo principio.

Ora ha forma di ordinamento all'inglese; e sopra una estensione di 144 milioni di metri quadrati, con boschetti, alture, dirupi, avallamenti, con laghetti, cascate e bacini d'acqua, con una vegetazione ricca e svariata di piante nostrali e di esotiche, con un elegante chiosco a servigio di caffè, disegnato dal

medesimo ingegnere, esso ben possiede tutto ciò che vale a giustificare le lodi che gli si tributano e le simpatie di cui gode.

Due altre egregie cose vi furono opera del *Balzaretti;* l'acconciamento, prima (1863), del già palazzo Dugnani, per gli usi del Museo Civico; il ripristino, poi, della cadente sala (1870), in cui travedesi ancora l'antico cortile monastico, benchè lo spazio aperto sia or chiuso, a spesa della privata Società che lo acquistò.

Il palazzo del Museo conserva ancora le traccie dell'ultima sua riforma, avvenuta nel 1738, per opera della famiglia Casati, che ne era allora al possesso. I lavori recentemente recativi non mirarono tanto all'arte quanto all'opportunità di fronte alla destinazione attuale. All'interno si è conservato, nella maggior sala, il soppalco dipinto da *Gio. Battista Tiepolo.*

Ricordiamo pure, per dovere di rassegna, sotto l'atrio d'ingresso il gruppo colossale in gesso dello scultore *Pompeo Marchesi* « Ercole ed Alceste », venuto in possesso del Comune colla sua eredità.

Nell'opera più recente, quella del Salone, l'antica disposizione claustrale, per vero, si ravvisa ancora, per quanto abilmente dissimulata come ne è ben dissimulata esteriormente la sua forma icnografica, che esce dalla regolarità d'un rettangolo A tale ricomposizione le più accorte norme di parsimonia hanno presieduto. Il luogo tuttavia non manca d'attraenza, ed i fatti lo hanno ben dimostrato. La grande sala centrale offre una superficie libera di 744 metri quadrati, con sette arcate per due lati, ed otto per gli altri due; laonde, collo spazio utile del portico, una superficie di metri quadrati 1285.

Il luogo rimarrà celebre per aver i avuto albergo diverse Esposizioni, fra cui quella nazionale di belle arti, nel momento in cui chiudiamo queste pagine.

LA STAZIONE CENTRALE.

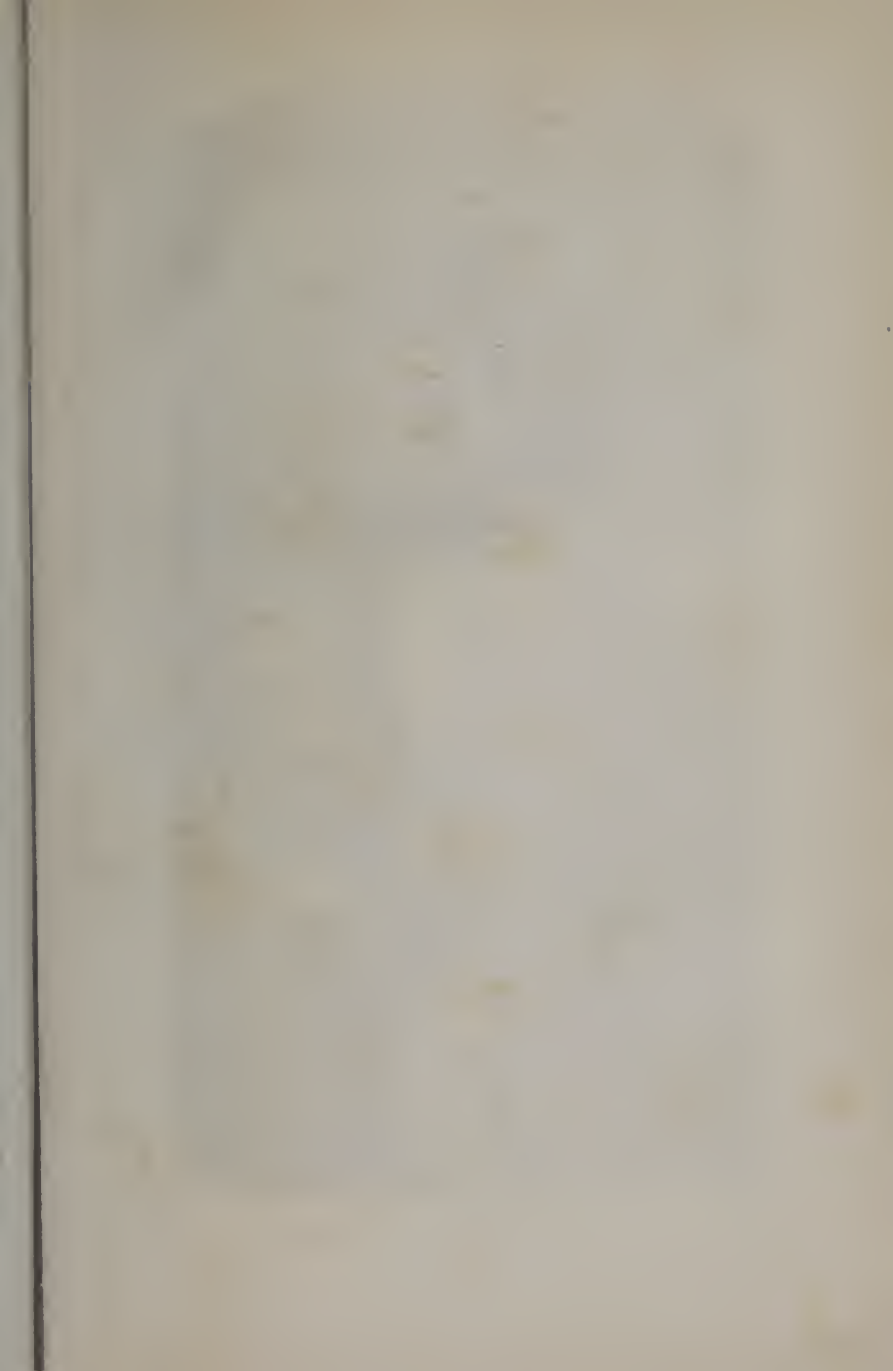
La prima pietra fu posta, nel settembre 1857, sopra un rialto artificiale di terreno, ad agevolare l'allivellamento del piano ferroviario. Sette anni dopo, nell'aprile del 1864, l'edificio veniva dato ad uso pubblico.

Il disegno architettonico ci giunse dall'Amministrazione centrale delle ferrovie dell'Alta Italia a Parigi: è uno di quelli che non hanno nome d'autore. Certo è che lo stile deriva dalla nazione a cui l'architetto appartiene, stile, alcuni anni sono colà in onore, del Delorme, del Lescot, dell'Androuet, i quali rappresentano ancora quel rinascimento francese che corrisponde alla decadenza del cinquecento italiano. Del resto, questo stile, nonostante la sua ridondanza, sfoggia, qui, di grandiosità, specialmente nel salone centrale, e oltre di ciò, è mantenuto con bastevole armonia di linee e di ornamentazione in tutte le combinazioni dell'edificio così esterne che interne.

Non sarà mai una stazione ferroviaria, per quanto vasta e magnifica, siccome questa è indubbiamente, quella che possa strappare all'arte delle liriche manifestazioni d'entusiasmo. Questione tutta di scienza e di calcolo, il migliore omaggio che si possa rendere al merito di coteste edificazioni sta nel porgerne la descrizione; che è appunto quello cui, qui di seguito, diamo corso.

Essa occupa un'area rettangolare colla fronte maggiore verso la città, distinta in tre zone longitudinali e parallele; di queste l'anteriore vale pel servizio pubblico, l'opposta per gli uffici interni, l'intermedia, coperta da tettoja di cristallo, apresi pel transito dei treni ferroviari. Questa grande galleria ha per lunghezza quella istessa della fronte dell'edificio, metri 232,20; per larghezza, metri 40,50; per altezza dal suolo al vertice dell'arcatura, metri 21,50.

Il corpo edilizio verso la città, che è quello destinato al servizio in relazione col pubblico, trovasi compartito come segue: al centro, grande sala, o vestibolo comune per accogliervii viaggiatori di partenza; quindi, per la distribuzione dei biglietti, in tre punti diversi, e la consegna dei bagagli. La sala è larga metri 43, profonda metri 17, e reca ai lati due grandi dipinti a tempera sopra tela, opera del pittore *Desplechin,* di Parigi, raffiguranti, a sinistra dell'entrata, « i moderni trionfi delle Arti, delle Scienze e delle Industrie »; all'opposto lato, « le glorie del Commercio e dei concambi mondiali ».

Da essa, a sinistra dell'entrata, si passa alle diverse sale delle classi: la prima delle quali, per la classe I,

CIMITERO MONUMENTALE.

trovasi decorata da due vaste tele dipinte a tempera, come le accennate, dal pittore *Eleuterio Pagliano*, di Milano, nelle quali furono allegorizzate « Venezia e Napoli »; l'una come quella che riceve i tributi dell'Oriente, l'altra come la grande altrice dei prodotti del suolo. Così la successiva, per la classe II, possiede due tele egualmente dipinte, in cui sono raffigurate « Firenze e Roma », sotto forma di due scene storiche: per la prima, « l'incontro di Dante con Beatrice »; per la seconda, « Raffaello che vede per la prima volta la bella Fornarina »: autore di queste due tempere è il pittore *Gerolamo Induno*, di Milano.

Oltre la sala seguente, per la classe III, havvi il servizio di credenza *(buffet)* e di caffè: questi, collocati nell'estremo del sinistro braccio, e nell'edicola corrispondente, porgono ingresso così dalla tettoja, come dallo spianato esterno della stazione.

Al destro braccio, si hanno in ordine progressivo, dal centro al suo estremo, prima alcuni uffici di servizio; poi, il transito d'uscita dei viaggiatori, in seguito la vasta sala di restituzione dei bagagli; più in là, l'ufficio della Posta-lettere: per ultimo, all'edicola estrema, la Stazione Reale, composta di una sala, due gabinetti e di un'anticamera. La sala, riccamente accomodata, tiene la vôlta dipinta a buon fresco dal pittore *Raffaele Casnedi*, che vi ha espresso le Provincie d'Italia reverenti intorno allo stemma della Casa di Savoja.

Le edicole estreme sono unite al corpo centrale per mezzo di leggieri terrazzi difesi da una tettoja di ferro.

Altre edicole staccate più piccole sorgono sul davanti, a' fianchi dello spianato, giusta lo stile dell'edificio maggiore, per uso comune. Lo spazio lascia tuttavia a desiderare ombra nei giorni estivi ed un riparo ai veicoli contro le intemperie del cielo.

Dallo spianato anteriore della stazione si discende alla città per due doppie vie semicircolari, l'una pei carri, l'altra pei pedoni, disposte a forma di viali. nella città si entra per un sottopassaggio aperto nel seno del baluardo di essa, circondato, come esternamente, da clivi erbosi e da piante a modo di giardino, e per tal modo, collegati alla passeggiata superiore. Tanto l'artistico sottopassaggio, quanto le costiere cosparse di vegetazione, entro e fuora della mura, furono opere eseguite nel 1868 ed immaginate dal più volte nominato ingegnere *Giuseppe Balzaretti*.

CIMITERO MONUMENTALE.

Sino all'anno 1788, la tumulazione dei cadaveri avveniva, per consuetudine antichissima e generale, nel circuito della città, anzi, entro quelle chiese specialmente che dipendevano da ordini monastici. Le famiglie patrizie vi avevano, per lo più, le loro cap-

pelle gentilizie, i Collegi delle alte magistrature e delle professioni liberali le loro camere sepolcrali; e persino, le consorterie dei commerci, delle arti, dei mestieri, come pure quelle istesse che sotto il titolo di Confraternite si associavano a scopo di pratiche religiose, potevano vantarsi di possedere una tomba comune sotto il suolo della chiesa presso la quale si radunavano. Il povero, lo straniero, lo sconosciuto erano gettati confusamente in una fossa comune, vaste escavazioni entro terreni deserti ed inonorati, oltre il recinto cittadino, dove era pur riversato, tratto tratto, l'ossame immondo dei troppo ricolmi sepolcri ecclesiastici; onde andavano designati collo spregevole appellativo di fopponi.

La civiltà crescente, in nome del decoro e dell'igiene, altamente reclamava un provvedimento: e venne da un decreto di riforma di Giuseppe II d'Austria, pubblicato nel 1788.

La cura dell'effettuazione, deferita alla magistratura cittadina, la colse, di fronte all'urgenza comandata, senza consiglio migliore che di ampliare i fopponi suburbani. Da tre, in quell'occasione, furono portati a cinque, più tardi a sei. All'antica siepe successe un ricinto di muro: fu aggiunta una camera mortuaria: ma nulla, nell'atto istesso, che avesse impronta di reverenza o di santità del luogo; e nulla, nemmanco nella legge, quanto alle disposizioni più elementari d'ordine per le tumulazioni: tanto che, ancora ai primi anni del secolo, dallo sdegnoso animo del Foscolo, alludendo ai cimiteri nostri, irrompeva l'acerba rampogna delle tombe spregiate, ed al Parini

Non pietra, non parola; e forse l'ossa
Col mozzo capo gl'insanguina il ladro
Che lasciò sul patibolo i delitti.

Convien riconoscerlo; siamo migliori in ciò degli avi: questi versi e i precedenti diretti alla città

. . . . lasciva
D'evirati cantori allettatrice,

avrebbero, ai tempi nostri, bastato per far insorgere il pubblico sentimento contro l'empia costumanza. Allora non fu così. Se le condizioni dei pubblici cimiteri si fecero meno ripugnanti, ed essi più rispettati; se il culto dei sepolcri si ravviò a più onorati destini; se questo era, qualche volta, tale da comandar l'onoranza d'un sasso o almeno d'un nome, la deserta gleba, ben molti ancora lo ricordano, rimaneva pur sempre sparsa di lugubri croci, e andava calpestata alla ventura dal piede profano.

Fino da mezzo secolo fa (1820), si volse il pensiero del Comune ad un nuovo e grande e ben ordinato cimitero; ma la maturità dei tempi non era ancora raggiunta: successe un lungo periodo di idee e di prove senza risultato. Spettava all'èra nazionale il mandare ad effetto il lungo desiderio cittadino.

Si arrestò un'opera fiaccamente incominciata e ingrata ai novi tempi. Si ripeterono gli esperimenti di concorso. In seguito ad una doppia prova (1861-1864), ne emerse vincitore il progetto dell'architetto *Carlo Maciacchini*, di Milano, che ebbe tosto l'onore della approvazione, e pronta quello dell'esecuzione. Questa ebbe principio nel gennajo 1865.

Il grande Cimitero si trova a nord-nord-ovest della città, fuori delle sue mura un terzo di chilometro, tra le due porte Tenaglia e Garibaldi; per guisa che vi si può andare per vie d'eguale distanza, uscendo dall'una o dall'altra delle dette due porte. Vi sta dinanzi un viale largo 40 metri. La forma icnografica del Cimitero è quella d'un rettangolo, il cui lato maggiore resta di fronte a chi vi accede, e l'altro, verso l'opposto lato, si contorna a semicerchio di linee spezzate, o ad abside poligonale. L'asse longitudinale, dal cancello al fondo dell'abside, è di me-

*

tri 625: quello trasversale del rettangolo, di metri 400: l'area assegnata per le inumazioni allo scoperto è di metri quadrati 93,960: quella occupata dalle costruzioni, metri quadrati 29,477: tutto complessivamente un'area di oltre metri quadrati 12,5000.

La parte edilizia, costrutta o da costruire, consiste d'una chiesa o famedio, al centro della fronte, preceduta da una piazza rettangolare chiusa da cancelli. Portici, gallerie, spalti le si staccano dal fianco e incoronano tutto lo spazio, diramandosi in varie spezzature e forme, con cripte o sotterranei inferiori, capaci di oltre trentamila colombari. Vi hanno ai due estremi della fronte particolari recinti per gli accattolici e per gl'israeliti. Sulla linea centrale, al punto dove comincia l'abside poligonale, sorge l'Ossario.

Lo stile delle elevazioni è quello di un lombardo misto di elementi decorativi coetanei bensì, ma attinti a monumenti delle regioni italiane confinanti, la Venezia e la Toscana.

Il Cimitero fu immaginato per guisa da offrire modi diversi di tumulazione, sia all'aperto, sia entro la parte murale dell'edificio: e del pari, quante varietà di segni o monumenti funerari si possano comunemente desiderare, dall'umile croce o dalla modesta lapide infissa nella parete, ai più eccelsi monumenti di scultura così isolati come impostati al sodo dell'edificio, possono trovarvi convenevole collocazione. Nè vi è dimenticata la possibilità di speciali edicole lungo gli spalti e nelle piazze dei campi comuni, di cui, anzi, alcune pregevoli per ragioni d'arte, stanno già ad esempio.

L'opera del murare fu cominciata, come si accennò, nell'anno 1865; e già al novembre 1867 trovavasi allestita tutta la parte anteriore, a sinistra, ed in parte i giardini rialzati ed i campi comuni in guisa siffatta da essere dati a pubblico uso, come avvenne. Oggi, si possono dire elevati due quinti, circa, della parte edificatoria. Il lavoro continua: si hanno già le fondamenta di tutta la restante parte. Nel decorso anno si è elevato l'Ossario fino al livello del pavimento su cui dovrà innalzarsi la corrispondente chiesuola. Così, si è predisposto, a destra, il cimitero degl'israeliti, a riscontro di quello degli accattolici connesso già alla porzione costrutta.

Vorremmo citare, fra le opere che, nel quinquennio, sono venute a decorare il cimitero, quelle per cui l'arte ha ragione d'alta compiacenza, ma il tempo e lo spazio ci fanno difetto, di fronte al numero dei monumenti ogni dì più crescente ed all'eccellenza dei lavori.

I nomi dei nostri principali artisti, architetti o scultori vi hanno ormai collegato il nome, e la storia di questo Cimitero sarà un giorno la storia dell'arte contemporanea.

Se il presentimento d'un non lontano avvenire non ci inganna, chi avrà a ripigliare quella fatica per la quale noi siamo ormai venuti a tale da deporre la penna, mostrando al forestiero la necropoli milanese, potrà dire: ecco uno dei più grandi monumenti della città. — Onore a quanti l'avranno promosso e che allora vi poseranno eternamente!

Fedeli al programma del nostro titolo, noi non abbiamo varcato il limite della città, e se l'abbiamo osato, fu, in ultimo, di pochi passi e per cose che le si attengono.

Forse ci può toccare il rimprovero di non aver condotto il visitatore fino alla Certosa di Garegnano, celebre pei dipinti del *Crespi Daniele,* o fino a quella di Chiaravalle, più importante per tutto l'edificio, ma ancor più per la stupenda sua cupola-campanile, originale costruzione quant'altra mai, forse di quel *Francesco Pecorari*, che innalzò per Azone Visconti la torre di S. Gottardo. Ma allora perchè non addurlo, potremmo dirci, fino a Saronno, a Legnano, a Busto, dove il *Luini* e il *Ferrari* lasciarono di sè opere singolari? e perchè non farlo pervagare nella campagna lombarda, ad Arsago, a Viboldone, a Lentate, a Vaprio, a Monza? ed ancor più, perchè non trarlo fino a Castiglione d'Olona, dove un filone di purissimo stile fiorentino si è gettato con *Masolino da Panicale,* facendo ivi lampeggiare in Lombardia l'arte nova, circa un trent'anni prima che *Michelozzo* fosse intorno alla sua cappella di S. Pietro Martire in Milano? e infine, perchè, dall'opposto lato, non farci scorta al lettore, scendendo fino alla Certosa di Pavia, in cui, da *Jacopo da Campione* (1397) fino

alla metà del secolo XVII, ci è dato leggere, grado per grado, la storia dell'arte lombarda e specialmente quella importantissima della scultura nel XV secolo?

A tanta impresa, se non ci fosse venuto manco il tempo, ci sarebbe mancato l'animo. Ma se l'indulgenza del lettore giungesse, per avventura, fino a tanto da concedere qualche merito agli studii raccolti in queste pagine, possiamo stargli pegno che non sarà codesto l'ultimo addio dello scrittore.

FINE.

INDICE

LE CHIESE.

ISTITUZIONI

Istituzioni educative.

Istituzioni di passatempo.

Istituzioni di carità.

PALAZZI E CASE

Palazzi.

Case.

Edifici diversi.

MONUMENTI

PORTE E AVANZI MONUMENTALI

Edifici diversi.